

# Thriller

- studie av en sjanger som får deg til å føle



Marte Stapnes

Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Høst 2010

## Forord

I et av Douglas Adams berømte sitater slår han fast at å skrive er enkelt. Du må bare stirre på et blankt papir til pannen din blør. Denne oppgaven har ikke ført til blodsutgytelse, noe jeg i stor grad må kreditere de tålmodige menneskene rundt meg.

Tusen takk til veileder Ove Solum og biveileder Margrethe Bruun Vaage for uunnværlig og inspirerende veiledning gjennom hele oppgaveskrivingen. Takk til Hege Gundersen for å ha overbevist meg om å skrive en master, selv om hun kanskje ikke vet det selv. Takk til Scott Walker Perkins for å ha gjort oppgaven litt mer *thrilling*, og takk til medstudenter for felles opp- og nedturer underveis.

Takk til hyggelige og kunnskapsrike mennesker på byens biblioteker. Universitetsbiblioteket, Nasjonalbiblioteket og Deichmanske fortsetter å være et oppkomme av litteratur, filmer og fine steder å sitte og skrive.

Takk til venner og familie for gode råd, oppmuntring og oppstramming. Takk til storesøster og mamma for det meste. Ikke minst, takk til niese, nevøer og småsøsken for å minne meg på at noen ganger er det vel så viktig å bli med ut og leke.

Og til både store og små - takk for filmkveldene.

Oslo, 17. oktober 2010

Marte Stapnes

## **Sammendrag/ Summary**

Hva er en thriller? Hvordan ser den ut, hvordan høres den ut, og hva får den deg til å føle? Denne masteroppgaven studerer thrillersjangeren både fra et tilskuerperspektiv og fra et tekstperspektiv. Oppgaven har ambisjoner om å fylle et tomrom i den eksisterende litteraturen ved å studere thrillerens intenderte, emosjonelle innvirkning på tilskueren, og å se nærmere på sjangerens bruk av audiovisuelle virkemidler i filmteksten. Underveis brukes fire utvalgte filmer som analyseeksempler, *Marathon Man* (1976), *The Shining* (1980), *Seven* (1995) og *Insomnia* (1997). Ved å se etter sjangertrekk i tilskuerreaksjoner, tilskuerposisjoner, filmstil og attraksjoner ønsker oppgaven dessuten å bidra til en mer mangefasettert tilnærming til sjanger.

What is a thriller? How does it look, how does it sound, and what does it make you feel? This thesis analyses the thriller genre both by looking at spectator engagement and the films themselves. The ambition behind the thesis is to fill a void in the theoretical literature by studying the thriller's intended emotional effect on the spectator, and by examining the use of audiovisual elements in the films. Four films will be used as examples throughout, *Marathon Man* (1976), *The Shining* (1980), *Seven* (1995) and *Insomnia* (1997). By searching for genre conventions in how the spectator is encouraged to react and engage in the film, as well as through film style and the use of attractions, the thesis aspires to contribute towards a more complex approach to genre.

## Innhold

<b>Forord.....</b>	<b>1</b>
<b>Sammendrag/ Summary .....</b>	<b>2</b>
<b>1 Innledning: Hva er en thriller? .....</b>	<b>6</b>
1.1 Underliggende teorier.....	7
1.2 Problemstilling.....	9
1.3 Metode.....	10
1.4 Om filmvalget .....	11
1.5 Oppgavens disposisjon .....	12
1.6 Innledende definisjoner av thriller.....	13
1.7 Eksisterende litteratur.....	15
1.7.1 Å rydde i sjangrene.....	19
<b>2 Det emosjonelle perspektivet: Hva får thrilleren deg til å føle? .....</b>	<b>20</b>
2.1 Hva føler du nå? .....	21
2.1.1 Mood cue approach: hvorfor føler du noe nå?.....	21
2.1.2 Åpningssekvensen i <i>Marathon Man</i> .....	23
2.1.3 Eksplosjonen som følelsesmarkør .....	27
2.1.4 Å etablere sjanger.....	28
2.2 Ingredienser i spenning.....	30
2.2.1 Noël Carrolls spørsmål-og-svar-modell.....	33
2.3 Begeistring.....	36
2.4 En emosjonell berg-og dalbane.....	37
2.5 Emosjoner oppsummert.....	39
<b>3 Thrilleren og tilskuerposisjonene .....</b>	<b>40</b>
3.1 Symmetri og asymmetri .....	40
3.1.1 Er alle thrillere symmetriske? .....	41
3.1.2 Aktive og passive sjangere.....	42
3.2 "Is it safe?".....	44
3.3 Speilnevroner.....	45
3.4 Kognitiv filmteori og sympati.....	45
3.4.1 Murray Smiths sympatistruktur.....	47
3.4.2 Empatisk tilskuerposisjon.....	48
3.4.3 Empati og ansikt .....	48
3.4.4 Empatisk smerte i tannlegestolen.....	49
3.5 <i>The Shining</i> og POV .....	52
3.6 En usympatisk mann – empatisk tilskuerposisjon i <i>Insomnia</i> .....	55
3.6.1 Sympati .....	57
3.6.2 Empati .....	58
3.6.3 Konklusjon.....	60
3.7 Tilskuerposisjoner oppsummert .....	62

<b>4 Det audiovisuelle perspektivet.....</b>	<b>63</b>
4.1 <i>Thrillerens labyrint</i> .....	65
4.1.1 Den visuelle labyrint .....	66
4.1.2 Den dramaturgiske labyrinten .....	68
4.1.3 Filmer med en <i>twist</i> .....	70
4.1.4 En dominerende labyrint.....	71
4.2 <i>Stemming</i> .....	72
4.2.1 Høres ut som en thriller .....	72
4.2.2 Musikkens funksjon.....	73
4.2.3 Spenningsmusikk i <i>Seven</i> .....	74
4.2.4 Thrillermusikkens hørbarhet.....	76
4.2.5 Musikk som sjangerkonvensjon .....	77
4.3 <i>Lys</i> .....	79
4.3.1 Thrilleren – et sted hvor solen aldri skinner? .....	79
4.3.2 Lys som indikator på sjanger.....	81
4.4 <i>En oppsummering av audiovisuelle virkemidler</i> .....	84
<b>5 Attraksjoner – et spektakulært sjangertrekk? .....</b>	<b>84</b>
5.1 <i>Spektakulær estetikk</i> .....	85
5.2 <i>Thrillerens stilideal</i> .....	87
5.2.1 En påstand om autenticitet.....	89
5.3 <i>Attraksjonsfilm</i> .....	89
5.3.1 Cinema of tamed attractions .....	90
5.3.2 Attraksjoner til eksess.....	92
5.4 <i>Jakten</i> .....	96
5.4.1 Biljaktens uutholdelige letthet .....	97
5.5 <i>"These violent delights"</i> .....	101
5.5.1 "If you kill him, he wins" .....	103
5.5.2 Voldsom begeistring .....	104
5.5.3 En ikonisk innstilling? .....	106
5.6 <i>Attraksjoner oppsummert</i> .....	108
<b>Konklusjon .....</b>	<b>109</b>
<i>Whodunnit ? Viktige virkemidler for å begå en thriller</i> .....	109
<i>En mer helhetlig tilnærming til sjanger</i> .....	113
<b>8 Referanseliste .....</b>	<b>116</b>
8.1 <i>Litteratur</i> .....	116
8.2 <i>Oppslagsverk</i> .....	120
8.3 <i>Nettressurser</i> .....	121
8.3.1 Podcaster .....	121
8.4 <i>Filmer</i> .....	121
8.4.1 De fire utvalgte.....	121
8.4.2 Øvrige filmer.....	122
8.4.3 Tv-serier .....	124

”Ship-wrecked figures on a raft, in complete darkness, with only the  
phosphorescence of the ocean waves breaking the ink-black of  
the pictures; in the distance, the fluctuating light of a lighthouse  
The effect of passing auto headlights on the ceiling of a dark interior  
Fluctuating neon or other electric signs  
The light of a passing streetcar on an otherwise dark street  
The hanging light on the ceiling of a cheap gambling joint  
Searchlights of prisons or concentration camps  
Flashes of guns in absolute darkness  
The opening and closing of a refrigerator that has light inside, in a dark  
kitchen  
The well-known street lamp.”

(John Alton, *Painting with light*, 1949: 47)

## 1 Innledning: Hva er en thriller?

”Give them pleasure – the same pleasure they have when they wake up from a nightmare”

Alfred Hitchcock

Å se en spennende eller skummel film kan noen ganger henge ved en stund etter at filmen er ferdig. Turen hjem fra filmvisningen kan bli farget av opplevelsen, mørket blir ekstra faretruende, pulsen litt høyere, sansene er skjerpet, og det er litt nifsere enn vanlig å gå og legge seg. Venter Hannibal Lecter bak kjøkkendøren? Står det små unger som puster frostrøyk inne på soverommet? En nistirrende Peeping Tom utenfor vinduet? Motelleiere utenfor dusjkabinettet? Ser jeg en morsom film går jeg ikke rundt og humrer etterpå. Jeg fortsetter ikke å grine etter at bokseren er død. Men jeg kan fint være skvetten en stund etter at mor og sønn har forlatt Overlook Hotel.

Noen av mine mest formative filmopplevelser har skjedd i møte med filmer som kombinerer skrekk, spenning og action; å være absorbert i historien, sitte så langt ute på setekanten som mulig for å komme nærmere inn i filmrommet, få gåsehud på ryggen av musikken eller stramme musklene som for å hjelpe helten der han henger etter fingertuppene fra høye klipper eller skyskrapere - tilskuerreaksjoner som kan assosieres med spennings- eller thrillerfilmer. Å skrive om fiksjonsfilm åpner for en nærmest uunngåelig bruk av sjangerbegreper for å plassere filmer i forhold til hverandre. Allerede i dette andre avsnittet har jeg klassifisert mine formative filmopplevelser som thrillere, og plassert dem i et slags imaginært Venn-diagram hvor thrilleren befinner seg der hvor skrekk, spenning og action møtes.<sup>1</sup> Sjangerbegreper kan være diffuse og vanskelig å definere, thrilleren kanskje som eksempel på den sjangeren som vanskeligst lar seg verbalisere. Likevel er det meningsfullt å bruke sjangerbegreper for å beskrive film, fordi å kategorisere en film som en thriller gir en rekke konnotasjoner og assosiasjoner som effektivt forteller en hel del om filmens stemning, utseende og historie. Om ikke annet forteller thrillerbegrepet hva filmen *ikke* handler om, eller hvordan den *ikke* ser ut.

---

<sup>1</sup> Venn-diagram er en illustrasjonsmetode lånt fra matematikken, hvor overlappende sirkler brukes for å vise en logisk forbindelse mellom to eller flere ulike grupper. I denne sammenhengen bruker jeg Venn-diagrammet som en mental illustrasjon på at skrekkfilmsirkelen og actionfilmsirkelen overlapper, og at thrilleren befinner seg mellom dem, som en del av begge sjangrene på samme tid.

## 1.1 Underliggende teorier

Rick Altman kritiserer filmkritikere for å ha vært for opptatt av at sjanger befinner seg i selve teksten, og mener sjangerbegrepet må ses som mer komplisert, hvor sjanger kan befinne seg på flere steder.

”For a genre to exist, a large number of texts must be produced, broadly distributed, exhibited to an extensive audience and received in a rather homogeneous manner. (...) no isolated part of this process actually *is* the genre; instead, the genre lies somewhere in the overall circulation of meaning constitutive of the process.”(Forfatterens kursiv) (Altman 1999: 84).

I følge Altman avhenger en god sjangertilnærming av at man studerer hvordan de forskjellige aktørene bruker sjangerbegrepet, og hvordan dette formes ut fra en evig drakamp mellom de forskjellige aktørene og deres forståelse av sjangeren (Altman 1999: 99). Ut fra Altmans referanser til andre sjangerteoretikers tilnærming til sjanger kan disse aktørene blant annet være manusforfattere som vil lage gjenkjennelige filmer som tiltrekker publikum, tilskuerens forventninger og interaksjon med filmen og kritikernes kategorisering av filmer i ettertid for å skape orden i filmsystemet og selve filmteksten. Slik jeg leser Altman formulerer han en teori om at sjanger er et flytende begrep som befinner seg flere steder på en gang. En konkret sjanger som thrilleren er dermed et kompromiss mellom alle de ulike aktørene som bruker thrillerbegrepet.

Noen sjangere er mer etablerte og enklere å definere enn andre; westernfilmer har en lett gjenkjennelig ikonografi, innarbeidede sjangerkonvensjoner og fortellingene har en utstudert ideologi. Thrillere derimot, har langt mindre tydelige visuelle eller ideologiske sjangertrekk. I utgangspunktet defineres thrilleren ut fra følelsen filmen fremkaller i tilskueren, følelsen av *thrill*. Sammenhengen mellom sjangerdefinisjon og tilskuerreaksjon er et kjennetegn for flere sjangere, som komedien og skrekkfilmen. David Bordwells definisjon av skrekksjangeren er også overførbar til hva som utgjør en thriller.

”(...) the horror genre is most recognizable by its intended emotional effect on the audience. The horror film aims to shock, disgust, repel – in short to horrify. This impulse is what shapes the genre’s other conventions” (Bordwell 2008 : 329).



Der skrekkfilmen forsøker å formidle det grufulle og skrekkelige, baserer thrilleren seg på det engelske verbet *thrill*. Et *thrill* kommer formodentlig som en følge av en spenningsoppbygging, en gripende vedvarende stemning, på engelsk kalt *suspense*, som i tillegg til å bety spenning også omfatter nifse eller uhyggelige undertoner. Jeg vil oversette *thrill*-følelsen til grøss, men for å understreke den herlige, gledesfylte delen av et slikt filmgrøss vil jeg legge til Ed S. Tans begrep *A emotions*, eller *artefact emotions* som blant annet kan referere til en glede eller nytelse overfor filmen som artefakt, eller filmes virkemidler (Tan 1996: 81ff). Jeg vil bruke ordet begeistring for dette aspektet ved Tans emosjoner, slik at *thrill*-begrepet blir en kombinasjon av grøss og begeistring. Ut fra andre teoretikers fokus på spenning som en vital emosjon i thrillerens formidling av følelser, vil jeg legge til dette som den tredje ingrediensen av thrillerens følelsesregister. Jeg definerer altså grøss, begeistring og spenning som sentrale emosjonelle reaksjoner i møte med en thriller. Filmene kan selvfølgelig også formidle andre følelser eller stemninger, men jeg vil gjennomgående bruke disse tre begrepene som eksempler på emosjonelle reaksjoner som gjenkjennelige for thrilleren generelt.

Konnotasjonene av begrepet thriller strekker seg riktignok forbi følelsen tilskueren føler underveis. Det finnes flere elementer ved thrilleren som gjør at den kan differensieres fra komedien, dramaet eller krigsfilmen. Som for eksempel at de forskjellige sjangrene har ulike visuelle uttrykk. Filmteoretiker Bruce Isaacs etterlyser i *Towards a New Film Aesthetic* en tilnærming til populærkulturell film som et estetisk medium (Isaacs 2008: 2). Isaacs påpeker at filmteoretikere har gjort forskjell på høy- og lavkultur. Kunstfilm har blitt studert ut fra sin ukonvensjonelle bruk av visualitet, som Orson Welles bruk av dybdeperspektiv i *Citizen Kane* (1941), mens fokus på populærkulturelle filmer har vært narrativet, eller ideologien bak historien, som kampen mellom godt og ondt i *Star Wars*-filmene (1977-2005), eller Laura Mulveys bruk av psykoanalyse for å demonstrere hvordan kvinner fremstilles i Hitchcocks filmer. Isaacs argumenterer for at populærkulturelle filmer også er estetisk engasjerende for tilskuerne, og verdt å se nærmere på (Isaacs 2008: 3). Kombinasjonen av tilskuerens emosjonelle og estetiske engasjement i thrilleren er utgangspunktet for denne oppgaven. På grunnlag av Isaacs vil jeg hevde at det visuelle aspektet ved sjangerfilm er en viktig del av filmopplevelsen, og i forlengelsen av dette, en viktig del av sjangeroppfattelsen. Tilskueren reagerer ikke bare på karakterenes skjebner eller historien som fortelles, men også ut fra hvordan lyd og bilde brukes, sammenlignet med filmer de har sett før.

For å begrunne det flytende sjangerbegrepet denne oppgaven kommer til å operere med finner jeg det hensiktsmessig å bruke filosofen Ludwig Wittgensteins begrep ”Familienähnlichkeit”, eller familielikhet. Opprinnelig brukte Wittgenstein begrepet for å beskrive hvordan språket er bygget opp, eksemplifisert med en spillanalogi. Ulike spill har flere fellestrekk, men ikke ett fellestrekk som finnes i alle spillene. De ”slekter” på hverandre med overlappende likheter, og er dermed en gruppe som kobles sammen på grunn av sine familielikheter (Wittgenstein 2001 [1953]: 23). Dette begrepet er også mye brukt i sjangerteori (Larsen 2008: 197). Som i sjangerteori vil jeg bruke familielikhetsbegrepet som underliggende argument for å studere det som kan kalles ulike typer thrillere under ett. I stedet for tydelige skiller mellom ulike sjangere finner jeg det mer hensiktsmessig med flytende overganger, hvor filmer kan befinne seg både i skrekksjangeren og thrillersjangeren samtidig. Jeg kommer tilbake til dette, og hvordan sjangeren tradisjonelt har blitt delt inn i oversiktlige subsjangere, men min første hypotese er at det finnes sjangerkonvensjoner, kjerneelementer, eller noe *thrilleresque* som strekker seg på tvers av mulige sjangerhybrider.

”We know a thriller when we see one. Indeed, we know a thriller before we see one and to some degree we also recognize that beyond describing the obvious content of a movie, these generic categories have a broader cultural resonance (Maltby 2003: 75).

Richard Maltbys påstand er en forlengelse av den *thrilleresque* kvaliteten ved sjangeren – at vi kjenner igjen en thriller når vi ser den. Ut fra historien, følelsene og stemningen som formidles, filmens lyd og filmens bilde plasserer vi som tilskuere filmen i forhold til alle andre filmer vi har sett. Men hva er det vi gjenkjenner når vi ser en thriller?

## 1.2 Problemstilling

Hva er en thriller? På grunnlag av Isaacs og Maltbys teorier om filmers visualitet og hvordan sjangerfilm kan være estetisk engasjerende velger jeg å se thrilleren fra to perspektiver. Fra et emosjonelt perspektiv vil jeg diskutere hvordan thrillerfilmer kan defineres ut fra hvilke følelser som formidles til tilskueren, og om det finnes en egen tilskuerposisjon overfor thrillere. På grunnlag av min hypotese om at det finnes noe *thrilleresque* vil jeg dessuten se sjangeren fra et audiovisuelt perspektiv. Hvordan ser en thriller ut? Hvordan høres den ut? For å kunne diskutere dette innenfor denne oppgavens plassbegrensninger har jeg valgt å se nærmere på enkelte virkemidler. Jeg vil diskutere labyrintmotivet i thrillere, både visuelt og dramatisk. Hvorvidt sjangeren har en egen stemning vil jeg belyse ved å se nærmere på

filmmusikk og lyssetting, og det siste kapitlet vies attraksjoner, og om bruken av vold og *chase sequences* (heretter jaktsekvenser) er en del av thrillerens visuelle konvensjoner.

Oppgavens største utfordring er å inkludere mange nok perspektiver til å formidle et nyansert bilde av hva en thriller er, men samtidig bevare en indre logikk når det gjelder hvilke virkemidler jeg velger å diskutere. Først og fremst anser jeg det som viktig å studere sjanger fra mer enn en side. Dette harmoniserer både med Altmans teori og med nyere sjangerforskning. Leif Ove Larsen viser hvordan sjangerteori har utviklet seg til å definere sjanger ved å trekke inn flere perspektiver samtidig (Larsen 2008: 197). Steve Neale påpeker at sjangerforskning bør være opptatt av form og ideologi samtidig som filmenes estetikk trenger oppmerksomhet (Neale 1990: 65). Neale går riktignok enda lenger i sin argumentasjon, og mener flest mulig perspektiver må inkluderes, både innholdsstudier, reklame, stjernesystemet og produksjonsforholdene (Neale 1990: 66). Selv om denne oppgavens omfang ikke gjør det mulig med en såpass omfattende tilnærming til thrillersjangeren streber jeg likevel mot en nyansert diskusjon med rot i flere perspektiver på samme tid, og ikke utelukkende et innholdsperspektiv, som mye av den eksisterende litteraturen tar utgangspunkt i.

### **1.3 Metode**

Jeg formulerer metoden for denne oppgaven med utgangspunkt i Altmans teori om at sjangerbegrepet befinner seg mellom forskjellige aktører, og Neales argumenter for at flest mulig perspektiver må inkluderes for å få en helhetlig sjangerdefinisjon. Min tilnærming til thrillersjangeren er å se hvordan sjanger kan befinne seg både i teksten og i tilskuerens møte med teksten. Jeg vil diskutere om noe av thrillerens sjangerkarakteristikk ligger i hvordan tilskuere oppfordres til å føle og forholde seg til filmen, og dessuten hvilke sjangerkonvensjoner og dominerende virkemidler som benyttes i filmene. Metodens mål er å se etter sjangerkonvensjoner og dominerende funksjoner i flest mulig av thrillerens sider, for å kunne komme frem til en mangefasettert oppfattelse av hva som utgjør thrillersjangeren.

Selv om mye av oppgaven dreier seg om filmens emosjonelle effekt på tilskueren har jeg valgt tekstanalyse som fremgangsmåte i filmanalysene. Dette fordi jeg ønsker å knytte emosjonelle reaksjoner opp mot filmenes estetikk og tekniske virkemidler, hvor tekstanalyse fremstår som en nødvendig metode. En empirisk publikumsundersøkelse kunne utvilsomt belyst enkelte relevante problemstillinger; hvilke følelser som er sentrale for thrillersjangeren,

og hvordan tilskueren forholder seg til karakterene og handlingen, men med et teoretisk utgangspunkt i kognitiv filmteori befinner jeg meg i en teoritradisjon hvor tekstanalyse tradisjonelt er blitt brukt for å si noe om tilskuerens intenderte og forventede emosjonelle reaksjoner. Siden det faller utenfor denne oppgavens rammer å diskutere den kognitive filmteoriens metode kritisk, nøyer jeg meg med å understreke at en empirisk undersøkelse for eksempel i forbindelse med min senere diskusjon om ulike tilskuerposisjoner ville vært metodisk vanskelig å overføre til en publikumsundersøkelse, da nøkkelbegreper som identifikasjon, sympati og empati ofte brukes av tilskuere for å beskrive sine filmopplevelser, men med ulike nyanser. Noël Carroll formulerer problemet slik; at en tilskuer uttrykker ”identifikasjon” med karakteren i en uformell sammenheng kan ofte bety at tilskueren likte karakteren, og ikke nødvendigvis at tilskueren følte seg identisk med karakteren, slik begrepet defineres i *screen theory* og kognitiv filmteori (Carroll 1990: 94).

Det sentrale teoretiske utgangspunktet for oppgaven er kognitiv filmteori og sjangerteori, som begge befatter seg med dramaturgi og ulike aspekter ved filmers visuelle stil. I tillegg vil jeg benytte meg av enkelte grunnleggende tekster om tekniske virkemidler i film, og eksisterende litteratur om thrillersjangeren. Begrepsbruken i forbindelse med lyssetting, filmmusikk og kamerabruk er på et helt basalt nivå, og forutsetter ingen detaljert teknisk kunnskap om filmproduksjon. Jeg har vært sparsommelig med bruken av praktiske håndbøker eller litteratur rettet mot filmindustriens praktikere som referanser.<sup>2</sup> Sitater er forsøkt gjengitt på originalspråket så langt det lar seg gjøre, dette for å bevare meningsinnholdet i størst mulig grad. Når det gjelder filmtitler foretrekker jeg også her å referere til filmer med tittel på originalspråket.

## 1.4 Om filmvalget

Diskusjonsgrunnlaget for de ulike innfallsvinklene er analyser av filmsekvenser og scener som kan være med å belyse hva som utgjør thrillerens essens. For dybdeanalyser av konkrete scener og sekvenser har jeg valgt følgende fire filmene: *Marathon Man* (1976), *The Shining* (1980), *Seven* (1995) og *Insomnia* (1997). Oppgavens lengde og omfang tillater ikke en nærgående analyse av de fire filmene i sin helhet, og disse filmene er ikke ment å representere alle thrillerens subsjangere, men ved å velge fire mer eller mindre kjente, siterte, studerte og

---

<sup>2</sup> Når jeg refererer til cinematograf John Alton og animatørene Alexander, Sullivan og Schumacher forsøker jeg å balansere deres praktiske tilnærminger til lyssetting med mer teoretiske referanser for å opprettholde den akademiske diskusjonen av bruken av lys.

anerkjente filmer, ser jeg verdien av å studere utvalgte virkemidler i disse filmene som mulige eksempler på sjangerkonvensjoner i thrillere for øvrig.<sup>3</sup> Disse filmene er utgangspunktet for videre diskusjoner, både forankret i litteratur og i andre filmer. For å vise bredden av hva som kan kalles en thriller finner jeg det naturlig å underveis referere og kort diskutere andre thrillere, både filmer som nærmest er kanonisert som thrillere, og filmer i grenseland mot andre sjangere.

Et potensielt problem ved å velge seg en sjanger som utgangspunkt for oppgaven er utvikling og endringer som skjer i sjangere over tid. Steve Neale argumenterer sterkt for at sjangere er i stadige endringer, at enhver film som produseres i Hollywood i dag er en hybrid mellom flere sjangere, og at det derfor er mer korrekt å snakke om historiske sjangerdefinisjoner fremfor endelige beskrivelser av hva sjangeren består av (Neale 1990: 58). Det er på grunnlag av denne delen av sjangerteori jeg forsøker å se på fire filmer som strekker seg over et visst tidsrom, men samtidig er varsom med å velge svært nye thrillerfilmer. Jeg kommer ikke til å legge mye vekt på hvordan sjangeren har utviklet seg, men konsentrere meg om det finnes mer generelle sjangertrekk eller konvensjoner som strekker seg på tvers av tid, og på tvers av subsjangere.

### 1.5 Oppgavens disposisjon

Som nevnt er den metodiske fremgangsmåten i oppgaven å se thrilleren fra to perspektiver, et tilskuerperspektiv, og et tekstperspektiv. Denne todelingen reflekteres i oppgavens kapittelinndeling. Kapittel to og tre baserer seg på forholdet mellom tekst og tilskuer, og jeg sammenfatter dem til å handle om det emosjonelle perspektivet ved thrilleren, hvordan sjanger kan befinne seg i måten tilskueren oppfordres til å føle. Kapittel to handler om hvilke følelser som definerer en thriller, og hvordan disse kommer til uttrykk både gjennom filmens fortelling og visuelle uttrykk. Dette vil jeg eksemplifisere ved å analysere åpningssekvensen av *Marathon Man* med utgangspunkt i Greg M. Smiths *mood cue approach*, eller

---

<sup>3</sup> De fire filmene plasseres i ulike sjangere av ulike aktører. Jeg baserer min inkludering av dem i denne oppgaven på teoretikere som omtaler dem som thrillere: *Marathon Man* (Derry 1988), *The Shining* (Rubin 1999), *Seven* (Rubin 1999, Dyer 1999) *Insomnia* (Nestingen 2008). Dessuten kategoriseres filmene som thrillere i ulike kåringer over tidenes beste thrillere, *Imdb.com* oppfører alle fire filmer som thrillere (selv om de også er oppført under flere andre sjangere), og distributørene klassifiserer filmene som thrillere på dvd-omslagene (med unntak av *Insomnia*, som er klassifisert som et drama). At thrillere defineres ulikt av ulike aktører, eller at filmene kan være flere sjangere på en gang er en tendens med mange thrillere. Jeg ser dette som et argument for at utvalget av thrillere for denne oppgaven må hvile tyngst på mine egne filmopplevelser, såfremt disse står i forhold til andre aktørers sjangerdefinisjoner og har feste i litteraturen.

stemningstilnærming. Deretter vil jeg diskutere innholdet i de tre emosjonene spenning, grøss og begeistring. I kapittel tre vil jeg diskutere om thrilleren har en egen tilskuerposisjon. Med kognitiv filmteori som grunnlag setter jeg posisjonene sympati og empati opp mot hverandre for å se om måten tilskueren forholder seg til filmene på kan være samlende for sjangeren. I oppgavens to siste kapitler ser jeg på sjangertrekk i filmteksten ved å studere utvalgte audiovisuelle virkemidler - i kapittel fire vil jeg diskutere labyrintmotivet – og hvordan dette uttrykkes både visuelt og dramaturgisk i filmen. For å diskutere om thrilleren har en egen stemning har jeg valgt ut filmmusikk og lyssetting som virkemidler å se nærmere på. Det siste kapitlet går inn i en grundigere diskusjon av thrillerens bruk av attraksjoner, og hvordan attraksjoner kan ses som sjangerkonvensjoner.

Jeg har valgt å separere de to metodiske tilnærmingene, tilskuer- og tekstperspektiv, for å skape en logisk rekkefølge og flyt i oppgaven. Likevel er det flere steder diskusjonene og tematikken overlapper, særlig mellom analysen av virkemidler i stemningstilnærmingen i kapittel to, og diskusjonen om audiovisuelle virkemidler i kapittel fire. Jeg har løst dette ved å plassere kapitlene fra hverandre, av grunner jeg kommer tilbake til i neste kapittel, men samtidig hente inn Greg Smiths stemningstilnærming underveis i kapittel fire for å styrke sammenhengen mellom hvordan virkemidler brukes i teksten, og hvordan de brukes overfor tilskueren for å formidle sjanger. Det samme er tilfellet mot slutten av oppgaven, hvor jeg i kapittel fem ser attraksjoner både fra et tilskuer- og et tekstperspektiv for å studere attraksjonenes funksjon både i teksten og overfor tilskueren. Dette er også en måte å summere oppgaven ved å kombinere de to metodiske perspektivene.

## **1.6 Innledende definisjoner av thriller**

”Genre movies are those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations.” (Grant 2003: XV).

Thriller er et engelsk begrep som er inkludert i det norske språket, hvor det gjengis i norske ordbøker som navnet på en bred sjanger innenfor film, tv og litteratur. En thriller er en spennende historie, assosiert med kriminalromaner, og kan også kalles gyser eller grøsser (Tanums rettskrivningsordbok 2005, Bokmålsordboka 2005, Norsk ordbok 2005). Opprinnelig kommer *thrill* fra verbet for å gjennomføre eller perforere, men er registrert brukt for å beskrive en gysende, spennende følelse så tidlig som 1592, via metaforen *pierce with emotion*. Bruken av *thrill* som substantiv spores tilbake til 1680, med betydningen *a thrilling experience*, mens ordet i betydningen *en sensasjonell historie* ble registrert for første

gang i 1889 (Online Etymology Dictionary, *på nett*). Engelsk-norske ordbøker insisterer også på at thriller kan oversettes til grøsser. En grøsser defineres i neste omgang som en historie som tar i bruk uhygge, spenning og skrekkeffekter. Thrilleren viser slektskap med skrekkfilmen. Filmer som *The Shining*, *The Sixth Sense* (1999) eller *The Others* (2001) inneholder gjenferd eller former for overnaturlighet, men kan beskrives både som skrekkfilmer, thrillere eller en mellomting.<sup>4</sup> Men hva med spenningsfilmer som ikke baserer seg på skrekk, men snarere på mysterier og finurlig historiefortelling, som *North by Northwest* (1959), *All the Presidents Men* (1976) eller *The Usual Suspects* (1995), eller på en blanding mellom spenning og humor som *Dog Day Afternoon* (1975)? Disse passer ikke umiddelbart inn i den lingvistiske definisjonen.

Ut fra dette kan den lingvistiske forklaringen sies å gi en begrenset forståelse av sjangerinnhold. En annen måte å se thrillere på kan være gjennom filmenes målgrupper og aldersgrenser. Medietilsynet beskriver forskjellen på 11- og 15 års aldersgrense på hjemmesidene sine:

“Tema som kan vera problematiske for 11-åringar er: dommedagsproblematikk, katastrofar, overgrep av ulik art, eller ei gjennomgripande truande og dyster stemning. Problemstillingar som høyrer til i vaksenverda kan vera med på å heva aldersgrensa opp til 15 år. Drap og mishandlingar, som finst i mange filmar, høyrer tradisjonelt heime i 15-årsfilmen”  
(Medietilsynet *på nett*)

Selv om eventuelt støtende innhold vurderes ut fra den narrative konteksten de opptrer i er det mulig å tenke seg at flere av elementene Medietilsynet nevner ovenfor kan finne sted i en thriller. Jeg vil foreslå at en truende og dyster stemning, voksne problemstillinger, drap og mishandlinger ikke vil oppleves som malplassert i en thriller. Mot slutten av oppgaven vil jeg komme tilbake til hvordan innhold som vold eller mishandling kan være en del av thrillerens attraksjon, men foreløpig kan Medietilsynets beskrivelse ses som indikasjon på at elementer som grøss og spenning kan være en del av mange ulike sjangere, og når disse virkemidlene blir sterke, skumle og fremtredende nok er det grunn til å skjerme de yngste fra å se på. Uten å gå nærmere inn på sammenhengen mellom aldersgrenser og thrillere er det interessant

---

<sup>4</sup> Mange vil definere *The Shining* som en skrekkfilm, men på bakgrunn av Wittgensteins familielikhetsbegrep, og med flytende overganger mellom sjangere inkluderer jeg denne filmen i oppgaven som eksempel på en film som befinner seg på skrekkfilmsiden av thrillerens register. Ut fra samme resonnement kan *Insomnia* og *Seven* sies å ligge nærmere *film noir*-sjangeren, mens *Marathon Man* heller mer mot actionfilmen.

allerede her å merke seg motsetningen mellom film som underholdning på den ene siden, og thrillerens sentrale formidling av grøss og spenning på den andre siden. Tilskuerens begeistring over å utsette seg selv for dystre stemninger eller voksne problemstillinger er, som jeg vil diskutere senere, et paradoks ved thrilleren.

Et nest siste poeng ved en innledende definisjon av thriller er begrepsbruken utenfor filmindustrien. Mye er skrevet om thrillere i romaner og noveller, jeg kommer til å dra nytte av to av teoretikerne som skriver om thrilleren som en litterær sjanger, Tzvetan Todorov og Leif Ove Sauerberg. Særlig to av deres begreper angående narrative virkemidler, tematikk og generiske fortellerteknikker har verdi på tvers av medier, og vil ha nytterverdi også i forbindelse med thrillere på film. Til sist er det interessant å merke seg at den potensielt mest kjente populærkulturelle referansen til thrillerbegrepet hovedsakelig spiller på skrekkfilmkonvensjoner med både tekst og bilde. I Michael Jacksons fjorten minutter lange musikkvideo *Thriller* fra 1983 knyttes sangtittelen opp mot skrekkfilmens ikonografi, med zombier som stiger opp fra kirkegården, fullmåne, og mennesker som blir til varulver.<sup>5</sup> Musikkvideoen er, sammen med ordbøkenes lingvistiske definisjon eksempel på at thrillerbegrepet kan være sterkt knyttet til skrekkfilmens dystre, farefulle ikonografi. I denne oppgaven vil jeg nyansere denne definisjonen og se hvordan thrillerbegrepet brukes som noe mer enn et synonym til skrekkfilmsjangeren.

### 1.7 Eksisterende litteratur

Noe av grunnen til at thrillersjangeren har vært vanskelig å definere eller konkretisere, kan være thrillerbegrepets løse forbindelser med andre sjangere, eller den tematisk orienterte inndelingen av thrillerens underkategorier. Thrillere deles inn i en rekke subsjangere, eller kombineres med andre sjangere for å beskrive bestemte filmer, både av teoretikere, kritikere, og industrien selv. Psykologiske thrillere, spionthrillere, konspirasjonsthiller, medisinske thrillere, erotiske thrillere, religiøse thrillere, seriemorderthriller, actionthriller, detektivthriller – de supplerende adjektivene tyder på at thrillerbegrepet kan kombineres med utallige tema eller sjangere, men likevel bevare noe vi gjenkjenner som en thriller. Dette kan også ses som et tegn på det Steve Neale omtaler som sjangerhybridisering, hvor filmer består av kombinasjoner av ulike sjangere for stadig å bevare noe nytt og nyskapende (Neale 1990: 58).

---

<sup>5</sup> Musikkvideoen er regissert av John Landis, som to år tidligere regisserte *An American Werewolf in London* (1981).



Sjangerens mange underkategorier resulterer i at mange teoretikere refererer til thriller som en paraplykategori, før de deretter forsøker å definere og systematisere thrillerens undersjangere (Derry 1988, Rubin 1999). Charles Derry tar utgangspunkt i en sjanger han kaller *suspense thriller* og definerer denne paraplysjangeren ut fra filmenes tematiske innhold og plot. En *suspense thriller* inneholder en form for kriminalitet (Derry understreker at ikke alle filmer med kriminalitet nødvendigvis er thrillere), en morderisk antagonist og en uskyldig eller mindre kriminell protagonist. Derry lister også opp en rekke tematiske ikoner som kjennetegner thrilleren, som konspirasjoner, drap, fiksjonelle hendelser plassert i ekte settinger, gjenkjennbare storbyer, et konstant fokus på tid, parallelle narrativer, og bruken av det Derry kaller *chase, rescue and escape* (Derry 1988: 62ff). Derry foretar en subjektiv inndeling av *suspense thriller*ens underkategorier, for eksempel *the thriller of murderous passions*, *the thriller of acquired identity* og *the innocent-on-the-run thriller*. I sin oversikt over eksisterende litteratur på området kritiserer Derry flere forfattere for å blande sammen generiske prinsipper fra thrilleren med diskusjoner av konkrete subsjangere, og dermed ikke oppnå en tydelig strukturell forståelse av hva thrilleren er (Derry 1988: 10). Ved å dele inn thrillere i nye underkategorier basert på hva de handler om unngår Derry tilsynelatende faren for å diskutere de konkrete, etablerte subsjangrene. Likevel kan det virke som Derrys inndeling bare er en omformulering av de gamle kategoriene, som *crime films*, psykologiske thrillere eller *legal thrillers*. Både disse subsjangrene og Derrys nye kategorier baserer seg på en inndeling etter filmenes tema og hvilke handlinger som begås.

Martin Rubin tar også utgangspunkt i thrilleren som en paraply- eller metasjanger. Han foreslår at det kanskje ikke finnes en "thriller thriller", men at thrilleren er en metasjanger som inkluderer spionthrilleren, detektivthrilleren og horrorthrilleren. Han forsøker likevel å trekke ut filmenes *thrilleresque* fellestrekk på tvers av de ulike subsjangrene (Rubin: 1999: 4). Rubin trekker blant annet frem spenning (*suspense*) som en viktig, men ikke fundamental del av thrilleren, hvor han viser til hvordan *The Big Sleep* (1946) kan klassifiseres som en thriller selv om spenning ikke er en fremtredende del av den dramaturgiske oppbyggingen (Rubin 1999: 260). Et annet eksempel er den labyrinthlignende måten å fortelle historien på, hvor plottet presenteres på en uoversiktlig og kronglete måte, med *plot twists* underveis. Thrillere kan også inneholde en visuell variant av labyrinthmotivet, ved at tilskueren får begrenset tilgang til den visuelle informasjonen, i motsetning til teaterscenen hvor tilskueren har tilnærmet lik oversikt gjennom hele stykket (Rubin 1999: 27ff). Det Rubin kaller *thrilleresque*

fellestrekk i filmene undergraver noe av argumentasjonen hans for at thrilleren er en metasjanger, eller snarere relevansen av å se thrilleren som en metasjanger. Hvis det finnes sjangertrekk som strekker seg på tvers av thrillerens subsjangere er det nærliggende å hevde at det er disse sjangertrekkene som utgjør en thriller, selv om thrilleren har et bredt repertoar av tema og settinger for handlingen. Både Derry og Rubin forsøker å finne eller definere undersjangere som konkrete filmer kan plasseres innenfor. Ved å plassere de ulike filmene som anerkjennes som thrillere innenfor definerbare underkategorier blir hele sjangeren mer håndterlig. Begge forfatterne bærer preg av en praktisk og konkret tilnærming til thrillerfilmer, hvor så mange thrillere som mulig plasseres inn i system ut fra hvilke som ”hører sammen”, og hvilke som ikke deler særlig mange likheter. Derry og Rubin løser thrillerens sjangerdefinisjoner ut fra sine respektive problemstillinger, Derry ønsker å lage nye kategorier, Rubin vil ordne eksisterende kategorier i en historisk rekkefølge. Ut fra min metodiske tilnærming til sjanger er disse teoriene et nyttig utgangspunkt, men sier likevel lite om hva som utgjør sjangeren som sådan. Både Derry og Rubin ser sjangerbegrepet nærmest utelukkende fra et tekstperspektiv og fokuserer på filmenes historier og tematikk. Når jeg etter hvert vil se på thrilleren fra flere perspektiver og med mer fokus på sjangerens tilskuerreaksjoner og visualitet vil jeg særlig bygge videre på Rubins syn på thrillerens sjangerkonvensjoner, og knytte disse opp mot andre perspektiver på sjangeren.

Brian Davis følger thrilleren etter andre verdenskrig og fremover, og trekker frem nyrealisme, detektiven, spionen, *the chase* (som jeg heretter vil oversette til jakten) og *the heist*<sup>6</sup> som noen av sjangerens mest prominente motiver. Også Davis fokuserer mest på å knytte konkrete filmer opp mot sine kategorier, og kommer frem til at mange av filmene som omtales som spennings- eller thrillerfilmer har en eller flere av disse motivene sentralt i handlingen (Davis 1973). Thomas Leitch tar utgangspunkt i en sjanger han kaller *crime films* (krim), som han videre deler inn i underkategorier, blant annet gangsterfilm, *film noir*, erotisk thriller, detektivfilm og politifilm. (Leitch 2002). Leitch åpner for at sjangerbegrepene han befatter seg med er vanskelige å definere og kategorisere, mye fordi sjangere som krim, detektivfilm og gangsterfilm ikke har en like lett gjenkjennelig *mise-en-scène* som mer anerkjente sjangere

---

<sup>6</sup> *Heist* kan oversettes til ran, men Davis bruker begrepet om filmer som handler om grupper av kriminelle som forsøker å samle sine talenter til å utføre den perfekte vinningsforbrytelse. Offeret i slike tilfeller er ofte banken, travbanen eller museet som ranes, som distanserer handlingen fra å være en truende handling mot uskyldige mennesker (Davis 1973: 59). Ut fra Davis' bruk av *heist* som noe kalkulert og basert på karakterenes talenter fremfor deres voldelighet eller brutale trekk, finner jeg det naturlig å oversette *heist*-begrepet til filmer som handler om å gjøre et *brekk*.

som tegnefilmen (*the cartoon*) eller westernsjangeren. Ikke har de en like tydelig emosjonell effekt heller, som komedien – som får tilskueren til å le, skrekkfilmen – som får dem til å skrike, eller dokumentaren – som informerer om ekte situasjoner (Leitch 2002: 9). For å definere krim mener Leitch det er for bredt å se etter spenning eller en utpreget visuell stil. Spenning er en del av alle narrativer i en eller annen form, og den visuelle stilen varierer fra krim til krim (Leitch 2002: 11ff). Leitch ender opp med å definere krim som filmer som inneholder en av kriminalitetens aktører – den kriminelle, offeret eller hevneren - og hans forhold til de to andre (Leitch 2002: 16). Leitch plasserer thrilleren som en underkategori av krimfilmen. Ut fra Charles Derrys definisjon av thrilleren som ”filmer i skyggen av Alfred Hitchcock” trekker Leitch konklusjonen av de fleste thrillere ser på kriminalitet fra lovgivernes side, eller fra offerets perspektiv; hvor de blir trukket inn i noe ulovlig (*North by Northwest*), må hjelpe seg selv uten hjelp fra politiet (*Shadow of a Doubt* (1943)), eller selv må gå inn i detektivrollen for å gå fri (*39 Steps* (1935)) (Leitch 2002: 16ff). Leitchs kategorisering av thrillersjangeren skjer på grunnlag av Derrys definisjon av thrilleren. Derry definerer riktignok thrilleren som en film som handler om kriminalitet, en voldelig, ofte morderisk antagonist, og en protagonist som enten blir et uskyldig offer, eller selv må tre inn i rollen som kriminell for å beskytte seg. Men han legger i tillegg til at en vel så viktig sjangerdefinisjon er tilstedeværelsen av en lang rekke elementer i thrilleren, som forholdet mellom fiksjonelle handlinger og reelle settinger, et konstant fokus på tid, konfrontasjoner mellom godt og ondt og hvordan karakterers posttraumatiske erfaringer har innvirkning på nåtiden – for å nevne noen få (Derry 1988: 62ff).

Leitch og Derrys thrillerdefinisjoner er et illustrerende eksempel på teoretikeres tilnærming til denne sjangeren. Alle forsøker å rydde opp i sjangerens underkategorier, plassere filmer i forhold til hverandre, og til andre sjangere. Resultatet er et noe uoversiktlig felt, hvor sjangerdefinisjoner og thrillerens plass i det hierarkiske sjangersystemet ser ut til å være delvis subjektivt. Likevel understreker litteraturen at selv om thrillerbegrepet er vanskelig å plassere eller definere er det et meningsfullt begrep som brukes om film, og som bærer med seg mange konnotasjoner. Litteraturen bærer preg av noe jeg vil kalle ”begrepsmettet”. Mange av sjangerinndelingene som brukes overlapper eller betyr det samme, som fører til stadig flere subsjangere for teoretikere å rydde opp i.

### 1.7.1 Å rydde i sjangrene

Richard Maltby skriver om sjangere generelt at kritikere, og formodentlig akademikere, forsøker å plassere Hollywoodfilmer inn i mindre, mer håndterlige kategorier, med tydelige forskjeller mellom sjangrene. Tilskuere og produsenter har derimot en mer fleksibel, og mer funksjonell tilnærming til sjanger, med mindre vanntette skott mellom dem. Maltby bruker *Oklahoma!* (1955) som eksempel på en film som er en musikal og en western samtidig. Å ekskludere filmen fra den ene sjangeren fordi den tilhører den andre er å redusere verdien av sjangerklassifikasjoner (Maltby 2003: 75). En slik tilnærming til film som noe som kan være flere sjangere på en gang åpner for et bredere perspektiv på sjangerfilm, ikke bare som enkeltsjangere med sine respektive konvensjonelle historier, men som en overordnet måte å fortelle historier på, hvor enkeltsjangere flyter over i hverandre og blir til nye hybridsjangere. (Neale 1990: 58). Ved å lete etter noe *thrilleresque* i alle thrillerens underkategorier vil jeg forsøke å unngå problematikken med å ”rydde” i subsjangrene, og plassere filmer i forhold til hverandre. Jeg opererer med flytende overganger mellom kategoriene, hvor en film kan være flere sjangere på en gang, i tillegg til thrillersjangeren. I letingen etter thrillerens fellestrekk er det likevel flere tekster som peker seg ut som informative:

Colin McArthur tar for seg thrillerens visuelle stil og ikonografi. Han viser til tre kategorier av ikonografi for gangsterfilmen eller thrilleren som han mener har blitt dyrket frem over lengre tid. Karakterenes kostymer og attributter, de gjentatte settingene eller visuelle miljøene hvor handlingen utspiller seg, og de visuelle ikonene knyttet til teknologien karakterene har til disposisjon (McArthur 1972: 24). Innenfor disse kategoriene nevner han utallige mønster som både er ikoniske for gangsterfilmen, og som har utviklet seg og blitt en del av den mer kontemporære thrilleren; bruken av vold, lidelse og angst, gjentakelsen av roller og karakterer; kjeltringer med kløkt som jobber seg til topps, gangstere uten kløkt som forblir nederst på rangstigen, korrupt politi, privatdetektiver og helter som tvinges frem av sine omstendigheter (McArthur 1972: 25ff). Han skriver dessuten om mørke gater, loslitte rom eller kontorlokaler, barer, nattklubber, politistasjoner og luksusvillaer, dunkel gatebelysning eller glørete neon og byens teknologi som kommer til unnsetning i form av biler, våpen (moderne håndvåpen) eller telefonen som brukes for å organisere kriminaliteten (McArthur 1972: 29ff).

David Bordwell skisserer en kort definisjonen av *crime thriller*; en moderne filmsjanger som baserer seg på få spesialeffekter, satt i en urban setting, fortalt på en måte som leker med

tilskuerens forventninger (Bordwell 2008: 322). Nicole Rafter karakteriserer thriller som en undersjanger av *crime films*, med kategorier som *the mystery detective story*, *the caper* og *the tale of justice violated/ restored* som sidestilt med thrilleren. Rafter bemerker kort at noe av det som karakteriserer thrilleren er måten filmene villeder tilskueren, gir forventninger om vold uten at noe voldelig skjer, men serverer brutal vold når tilskueren minst venter det. Hun noterer også at jaktsekvenser og grufulle karakterer vanligvis er en del av thrillerens repertoar. (Rafter 2000: 142-146).

Den eksisterende litteraturen kommer altså med forskjellige synspunkt og fokus på sjangeren, men stort sett er det få motsigelser mellom teoretikere. De legger vekt på ulike virkemidler som sjangerspesifikke, og med ulik begrepsbruk. Sett under ett gir litteraturen en god innføring i mange av thrillerens fortellerteknikker og tema; Rubins visuelle labyrint, den urbane settingen (Derry 1988, Bordwell 2008, McArthur 1972), Rafters behandling av vold og McArthurs referanser til teknologien som ikonografi i eldre filmer, hvor telefon, bil og våpen er uunnværlige ikoner for å fremkalle fare og spenning (McArthur 1972, Rafter 2000). Jeg vil bygge videre på disse momentene, men samlet sett mener jeg litteraturen kommer til kort når det gjelder å analysere thrilleren som en filmsjanger. Flere av de eksisterende tekstene baserer seg på den litterære tilnærmingen til thrilleren, og ser dermed bort fra de mange virkemidlene filmmediet byr på, og som aktivt brukes for å formidle sjanger på lik linje med historien og tematikken. Dessuten fokuseres det overraskende lite på thrillerens emosjonelle innvirkning på tilskueren, selv om dette ligger i sjangerens navn. Med en emosjonell tilnærming til sjangeren vil jeg forsøke å kompensere for denne mangelen, og bidra til et mer helhetlig og nyansert bilde av thrilleren som en *filmsjanger*. Her faller det naturlig å starte med det mest intuitive, grunnen til thrillerens navn, nemlig følelsen filmen intenderer å fremkalle, men som likevel ikke har vært utgangspunktet for tidligere sjangerstudier.

## **2 Det emosjonelle perspektivet: Hva får thrilleren deg til å føle?**

I forlengelsen av thrillerens etymologiske opphav er det naturlig å se sjangeren fra et emosjonelt perspektiv, og spørre om sjangeren kan defineres ut fra hvilke følelser som formidles til tilskueren. Med utgangspunkt i Greg M. Smiths *mood cue approach* vil jeg analysere åpningssekvensen i *Marathon Man* med spørsmålet *hvorfor føler du noe nå?* Ved å diskutere tilskuerreaksjoner opp mot filmens audiovisuelle virkemidler vil jeg her belyse

hvordan tilskuere oppfordres til å føle for filmen. Jeg kommer til å videreføre diskusjonene rundt virkemidler og stemning fra dette kapitlet når jeg kommer til kapittel fire og ser på audiovisuelle virkemidler fra et tekstperspektiv. Grunnen til at jeg velger å plassere stemningstilnærmingen i denne delen av oppgaven er fordi Smith fokuserer på hvordan virkemidler brukes for å få tilskueren til å føle. Dette er et godt sted å begynne for å diskutere om det finnes noe *thrilleresque* i sjangerens emosjonalitet. Smiths teori er dessuten med på å introdusere kognitiv teori, som legger grunnlaget for neste kapittel. Etter sekvensanalysen vil jeg gå nærmere inn på tredelingen av thrillerens emosjoner og diskutere hva som utgjør spenning, grøss og begeistring. Disse diskusjonene leder frem mot en påstand om at thrillerens måte å formidle følelser på er et samlende sjangertrekk.

## **2.1 Hva føler du nå?**

Jeg foreslår at følelsen av *thrill* kommer som tilskuerens reaksjon til filmens spenningsoppbygging, en spenningskurve som ender med en reaksjon i form av grøss, gys, eller skrekkblandet begeistring. Greg Smith skiller mellom begrepene *emotion* og *mood*. *Emotion* (følelser) oppleves kort og sterkt, mens *mood* (stemning) kan vare over lenger tid, og er mindre kraftig. Tristhet kan for eksempel være en stemning det er mulig å føle over lengre tid, mens frykt er en sterkere og mer akutt følelse som ikke varer like lenge før den avtar eller går over til noe annet (Smith 2003: 36ff). Opp mot denne vesensforskjellen kan spenning karakteriseres som en stemning som bygges opp over tid, mens grøss er en følelse, et intenst støt, og en kombinasjon av for eksempel grøss, gys, begeistring eller glede. Grøssets funksjon kan likevel være det samme, en følelsesutløsning på toppen av en spenningskurve. I følge Smith skaper stemningen en forventning til hva slags følelser som kommer. Dessuten oppmuntrer stemningen tilskueren til å evaluere sine omgivelser i overensstemmelse med stemningen hun føler. Hvis filmen flere ganger gjentar følelsestegn assosiert med fare, som skummel musikk eller dunkel belysning, opprettholdes den farefulle stemningen, og setter tilskueren i beredskap - oppmerksom og på utkikk etter andre farefulle elementer. Slik opprettholdes stemningen helt til det ikke lenger er noen emosjonell stimuli til stede (Smith 2003: 38).

### **2.1.1 Mood cue approach: hvorfor føler du noe nå?**

Smith bruker *mood cue approach* eller stemningstilnærming for å se hvordan det dramaturgiske og det audiovisuelle fungerer sammen for å bygge opp og formidle stemning. Smith bruker kognitiv filmteori og analyser av filmens stil for å forklare hvordan filmen påvirker tilskueren emosjonelt. Bordwell beskriver filmstil som et uttrykk for hvordan filmens

teknikker og virkemidler fungerer sammen og utgjør filmens formelle rammer, eller struktur. Stilelementer kan være bruken av farger, lys, klippeteknikker og lyd, virkemidler tilskuere vanligvis ikke legger bevisst merke til (Bordwell 2008: 304ff). Ut fra dette er det mulig å si at Smiths stemningstilnærming baserer seg på å analysere filmstil fra et emosjonelt perspektiv. Smiths metode er å isolere hvordan ulike stilelementer formidler en følelse, enten alene eller i en større konstruksjon.

”Emotion cues are the building blocks used to create larger narrational structures to appeal to the emotions. Mood is sustained by a succession of cues, some of which are organized into larger structures, some of which are not” (Smith 1999: 116ff).

Jeg oversetter *emotion cues* til stemningstegn, og disse stemningstegnene kan blant annet være skuespillernes gester og mimikk, dialog, stemmeuttrykk eller toneleie. Tegnene kan komme til uttrykk ved stilistiske elementer i filmen, som filmmusikk, lydeffekter, lyssetting, klipping og kameravinkler. De kan også komme fra narrative, gjennom karakterenes kvaliteter og historier (Smith 2003: 42). Slike tegn er med på å bygge opp stemningen. De kan også fungere som korte utbrudd av følelser, noe Smith kaller *emotion markers*, som jeg oversetter til følelsesmarkører. Stemningstegn kan brukes til å formidle sterke følelsesstøt i forbindelse med viktige høydepunkt i narrative, men Smith skiller mellom en slik bruk av tegn, og følelsesmarkører - hvis primære funksjon er å fremkalle et kort støt som ikke har noen effekt på fortellingens fremdrift (Smith 1999: 118). Smith beskriver følelsesmarkører som hovedsakelig direkte og ukompliserte, som steder hvor filmen får tilskueren til å skvette eller føle avsky, hvor følelsesmarkørene sammen roper ”bø!” mot publikum eller hvor det vises frem noe ekkelt (Smith 2003: 44ff). Dette gir ikke mer informasjon om historien som sådan, men er med på å holde tilskueren på tå hev, klar over at det kan være flere overraskelser eller faremomenter rundt neste sving.

Siden følelsesmarkører har en emosjonell funksjon, men kan ses som overflødige for fortellingen, kan markørene minne om Kristin Thompsons *cinematic excess*-begrep, hvor elementer i filmen som ikke har en klar narrativ motivasjon kan ses på som overdrevne, eller eksessive (Thompson 1986: 517). Dette kan eksemplifiseres med øyeblikk hvor tilskueren legger merke til filmens stil; de gjentatte teknikkene som blir karakteristisk for verket eller virkemidler som tiltrekker seg oppmerksomhet utover deres funksjon i narrative, som bruken av farger, mønster eller teksturer som tiltrekker seg oppmerksomhet når dette ikke har en klar

funksjon i handlingen (Thompson 1986: 515, 519). Smith påpeker at følelsesmarkører skiller seg fra eksessbegrepet ved at markørene ikke *motvirker* narrativet eller er elementer tilskueren oppfordres til å dvele ved. De oppfordrer snarere til korte tilskuerreaksjoner eller følelsesutbrudd som styrker narratives emosjonalitet, eller narrativets atmosfære (Smith 2003: 47). Den teoretiske forskjellen på eksess og stemningstegn er tydeligere enn den praktiske forskjellen. Begge begrepene kan ses som beskrivelser av sekvenser hvor virkemidlene drar oppmerksomhet mot seg selv, men mens Thompson bruker eksess om steder hvor filmen haler ut og ber om å bli lagt merke til, kan følelsesmarkørene heller ses som steder hvor filmen drar oppmerksomheten mot tilskueren og krever en emosjonell reaksjon. I det første tilfellet dras tilskueren ut av fortellingen, mens i det andre dras tilskueren dypere inn i handlingen. Denne tvetydigheten ved utvidede øyeblikk som fokuserer på sin egen materialitet kommer jeg tilbake til både i forbindelse med filmmusikk og attraksjoner. En mer håndterlig variant av Thompsons eksess og Smiths følelsesmarkører er Linda Williams' bruk av eksessbegrepet, som utgjør en mellomting. Williams bruker begrepet for å beskrive hvordan enkelte sjangere dweler ved de mest kroppslig emosjonelle øyeblikkene; melodramaets bruk av virkemidler for å få tilskueren til å gråte, skrekkfilmens bruk av vold og terror for å skremme, og pornofilmens uthaling av orgasmen (Williams 1991). Hun omtaler slike sjangere som *body genres*, eller kroppssjangere. Eksessbegrepet slik Williams bruker det ligger nærmere Smiths følelsesmarkører siden begge dreier seg om en form for emosjonell overdrivelse. Jeg vil argumentere for at emosjoner som "hører hjemme" i thrilleren også kan formidles på slike eksessive måter som i Williams' kroppssjangere, hvor følelsesmarkører er med for å tiltrekke oppmerksomhet og fremkalle en tilskuerreaksjon fremfor å ha en klar narrativ effekt. Det kan virke som en motsetningen at følelsesmarkører tiltrekker seg oppmerksomhet og står utenfor den narrative progresjonen samtidig som de forsøker å formidle sterke følelser – en formidling som formodentlig avhenger av at tilskueren er engasjert i handlingen, fremfor distansert. Som nevnt kommer jeg tilbake til denne problematikken flere ganger i løpet av oppgaven.

### **2.1.2 Åpningssekvensen i *Marathon Man***

Slik jeg leser Greg Smith kan stemningstegn være alle mulige små deler av filmens virkemidler, men kombinasjonen av disse forteller tilskueren hvordan det er naturlig å tolke dem, og dermed hva slags stemning scenen forsøker å bygge opp. I denne analysen ønsker jeg å se hvordan ulike stemningstegn settes sammen for å skape en stemning. Begynnelsen av en film vil i følge Smith være tettpakket med både nødvendige og overflødige tegn som



orienterer tilskueren om hva slags emosjonell posisjon det er naturlig å innta overfor filmen (Smith 1999: 118). Det er derfor naturlig å analysere åpningen av en film siden dette trolig er et sted stemningstegn vil opptre tett.

*Marathon Man* åpner med en kort, gammel, svart-hvit filmsnutt av en sprintende Jesse Owens som krysser målstreken til lyden av publikumsjubel. Deretter oppløses bildet, og glir over til asfalt i full fart – et urolig kamera følger skyggen av noen som løper mens tekst lagt over bildet informerer om hovedrolleinnhaverne. Vi hører lyden av harde joggetrinn og kamera vendes mot bena og joggeskoene på denne løpende personen, mens tittelen *Marathon Man* glir over skjermen. Samtidig som bildet gled fra Jesse Owens over til asfalt begynte den ikke-diegetisk musikken; dissonerende strykere og skjærende gnisselyder, som høres ut som metall mot metall, eller lyden av noe maskinelt. Så langt er musikken det mest fremtredende stemningstegnet som oppfordrer tilskueren til å tolke bildet i retning av disharmoni og at noe er på ferde. Det humpete og utydelige bildet av joggende føtter er i tillegg akkompagnert av joggerens tunge pust og lyden av løpende ben, som det er naturlig å anta tilhører joggeren, og dermed er diegetiske lyder. Likevel er disse nærmest unaturlig høye, og ingen andre diegetiske lyder fra joggerens omgivelser er hørbare. Fordi musikken er mørk og dissonerende, med høye, skjærende overtoner blir de joggende bena og den tunge pusten farget av musikken. Tilskueren kan ikke vite om joggeren løper av fri vilje eller fordi han er på flukt, selv om joggeskoene og joggebuxsa indikerer at løpeturen er planlagt. Slutningen tilskueren kan trekke så langt er at noen beveger seg i høy fart, men at det er ligger noe dystert under, og at det er behov for vaksomhet.

I det bena løper inn i en mørk skygge klippes det til et nærbile av en hånd som låser opp en bankboks. Brått akkompagneres bildet av en tung spenningsakkord. Herfra kryssklippes det mellom joggeren, som tilskueren nå trolig vil gjenkjenne som Dustin Hoffman, og en sur, eldre, dresskledd herre inne i banken. Hoffman akkompagneres av en melodios, men likevel atonal melodilinje, mens han løper ved en elv, med Manhattans gjenkjennelige skyskrapersilhuetter på den andre siden. Den diegetiske lyden av hans joggende ben og hans andpustne åndedrag fortsetter å følge ham mens han løper. Når det klippes til scenen inne i banken er musikken mer fremtredende, med akkorder dypere i registeret. Musikken her er mørkere og mer faretruende, og indikerer for tilskueren at det som skjer her er annerledes enn hos joggeren. Sammen med den tunge musikken går kamera nærmere og nærmere inn på mannen og hånden hans som løfter ut en gammel, liten blikkboks fra bankboksen, og smyer

den ned i jakkelommen, nå med nærbilde av boksen, og med mørke, brummende spenningsakkorder som indikerer at mannen eller boksen eller begge deler er dårlige nyheter.

Den brå kryssklipping gir også en form for stemningstegn, hvor hvert klipp tvinger tilskueren til å re-orientere seg, finne ut hvordan de ulike fortellingene hører sammen, og hvordan disse er satt sammen til en helhet. Foreløpig klippes det mellom joggeren i parken, og mannen i banken. En annen kilde til stemningstegn i åpningen er hvordan de to ulike fortellingene er lyssatt og hvilket fargeregister de bruker. Hoffmans karakter løper i morgensola, men inn og ut av skygger. Fargeskalaen består av grå asfalt, brune, visne løv på bakken i parken og joggerens mørke joggedress, våt av svette. Igjen forankres disse tegnene i den dissonerende musikken som formidler parken som et dystert, om ikke usikkert sted å være. Fokuset settes på de stadig hamrende bena hans, den stressede, tunge pusten, og han ser svett og konsentrert ut. Ingen av stemningstegnene så langt skaper en uutholdelig *spenning*, tilskueren kjenner ennå ikke karakterene, selv om de skulle gjenkjenne Hoffman, men kombinasjonen av musikken, kameraføringen (nærgående inne i bankboksen, urolig og humpete i parken), lydeffektene, lyssettingen og mannens sure mimikk er med på å bygge en nærmest utvetydig dystre og farefull stemning.

Når den sure mannen forlater banken går kamera igjen nærmere og nærmere inn på hånden hans som strekker seg mot jakkelommen. Han tar blikkboksen ut, og smetter den inn i hånden på en forbigående mann i mørk dress tilskueren ikke kan se ansiktet på. Dette gjøres diskret og raskt, men den spenningsfulle musikken, mannens anspente og mistenkelige kroppsspråk og kamera som holder fokus på den sure mannen mens han går fremover, med andre mennesker strømmende forbi, holder tilskuerens oppmerksomhet på ham. Overleveringen av boksen styrker forventningen om at den kommer til å bli viktig senere i filmen. Den sure mannen befinner seg så inne i en bil som hoster og harker, før den stanser midt i en New York-gate hvor motoren dør. Det klippes til et bilverksted hvor en annen eldre mann krangler med en mekaniker, før han kjører ut av verkstedet i sin harkende bil. Han kjører snart opp bak mannen fra banken, som fortsatt ikke får start på bilen, og begynner å kjeft og tute. Etter litt roping kommer det frem at mannen i bilen bak er jøde, og at mannen fra banken er tysker. Mens tyskeren roper ”Jude!”, roper mannen bak ”Why, you Nazi bastard!”, setter seg i bilen, og kjører gjentatte ganger inn i støtfangeren hans. Den tyske mannen får start på bilen og kjører av gårde. Den jødiske mannens bil harker videre, det begynner å ryke fra motoren, men han legger seg på hjul, og tar igjen den tyske mannen. Han kjører igjen inn i den tyske mannen bakfra, og legger seg så ved siden av bilen, mens han

dunker inn i den, og roper skjellsord over til den sure, tyske mannen. Det klippes kort til en mann som dirigerer en ryggende bensinbil ut på en New York-gate, før det igjen klippes til de to sinte mennene som kjører side om side, forbi en jødisk menighet på tur ut av en synagoge, og rett mot bensinbilen som står på tvers på gaten.

Musikken, som har vært stille siden den jødiske mannen kranglet med mekanikeren inne på verkstedet, tar nå til med korte, illevarslende akkorder og en høy lyd av skrikende bremses eller en skingrende fiolin, mens de to mennene kjører rett inn i bensinbilen, hvorpå samtlige kjøretøy går opp i flammer foran øynene på den sjokkerte menigheten. Mennesker iler til, mens kamera går nærmere inn på mannen fra banken i hans brennende bil. Han tar frem nøkkelen til bankboksen, som har en spesielt utseende nøkkelring. Han mister nøkkelen på gulvet av bilen i det han kolliderer inne i det brennende vraket. Den enkle, nesten atonale melodilinjen returnerer når det igjen klippes til den løpende Hoffman. Tilskueren er nå åtte minutter og tyve sekunder inn i filmen, med en kraftig eksplosjon, minst to døde, eldre herrer, og en mystisk overlevering av en blikkboks fra en bankboks. Tilskueren vet enda ikke hvordan de to parallelle historiene henger sammen, men musikken og kameras nærbilder av blikkboksen, nøkkelen til bankboksen og Hoffmans løpende ben bidrar til å skape en stemning av noe mystisk, samtidig som det peker frem mot hva fortellingen vil handle om videre.

Musikken og kryssklippingen bidrar til å forankre stemningen, og til å spre usikkerhet om veien videre. Tilskueren har begrenset tilgang til informasjon, kamera viser nærbilde av blikkboksen på tur ned i jakkelommen og Hoffmans ben, men tilskueren må vente før de får se hva disse bildene innebærer. Etter noen innstillinger avsløres det at de løpende bena tilhører Hoffman, mens informasjonen om blikkboksen holdes tilbake til senere i filmen. Både åpningssekvensen og filmen for øvrig bærer preg av denne fortellerteknikken, hvor informasjon holdes tilbake, nye karakterer og deler av historien kommer frem, men i stedet for å besvare plotspørsmål bringer de heller opp en rekke nye. Noël Carroll kaller en slik lek med informasjon overfor tilskueren *spørsmål og svar-modellen*, som jeg snart vil gå nærmere inn på. Foreløpig er det nok å merke seg at også slike dramaturgiske grep kan ses som stemningstegn som bidrar til å bygge opp en mystisk og spenningsfull stemning. Men hva så med følelsesmarkører, som markerer en samling stemningstegn ment for å formidle korte, sterke følelser? I åpningssekvensen vil jeg foreslå at kollisjonen med bensinbilen er en slik følelsesmarkør.

### 2.1.3 Eksplosjonen som følelsesmarkør

Eksplosjonen kan sies å være motivert av narrativet fordi den brukes for å bli kvitt de to eldre herrene som har utført sin rolle i plottet. Eksplosjonen finner sted tidlig i fortellingen og tilskueren har ikke fått tid eller motivasjon til å knytte seg til de to karakterene, så deres død formidles ikke som en sterkt emosjonell hendelse. Karakterene presenterer hovedsakelig to plotpoenger, den mystiske blikkboksen tas ut av bankhvelvet og sendes videre, og mennene markerer en konflikt mellom jøde og tysker som også blir relevant senere i handlingen. Etter at disse poengene er presentert kunne karakterene potensielt gjort en mindre flammende og fatal exit fra historien. På dette grunnlaget foreslår jeg at kollisjonen ikke er uunnværlig for narrativet. Sammen med måten bilkjøringen og opptakten til eksplosjonen er klippet sammen, med vekt på at kollisjonen kommer til å inntreffe og et visuelt fokus på den flammende eksplosjonen, kan denne sekvensen ses som det Smith kaller en følelsesmarkør.

Når bilene nærmer seg bensinbilen blir bruken av stemningstegn brått intensivert, musikken tar til og blir straks raskere og mer intens. Det klippes hurtig mellom bensinbilen, de to mennene som kjører side om side og den sjokkerte menigheten som ser dem. Det veksles også mellom en POV-innstilling fra inne i bilen mot den dirigerende mannen, og en innstilling nærmere mannen som ser bilene komme mot ham og løper unna. Deretter følger en hurtig *zoom* inn mot den sure mannen som nå gjør en grimase av frykt, så et nærbilde av det sjokkerte ansiktet på den andre mannen i det begge to innser at de kommer til å kollider med bensinbilen. Så smeller det. Bensinbilen eksploderer, og flammene skyter i været. Eksplosjonen vises fra flere vinkler hvor det klippes kjapt mellom nesten like vinkler av kollisjonen og de påfølgende smellene, slik at det kan se ut som smellene er en kontinuerlig rekke av eksplosjoner. Ved å spille av eksplosjonen i sakte film er det mulig å telle ca. syv eksplosjoner, og at det klippes like mange ganger.

På bakgrunn av de mange klippene og de eskalerende eksplosjonene er det også mulig å se kollisjonen som et eksempel på eksess i Williams' begrepsbetydning, hvor filmen utvider og understreker det emosjonelle øyeblikket, og det visuelt spektakulære. På den ene siden benyttes krasjet til å bli kvitt de to mennene som ser ut til å ha utspilt sin rolle i fortellingen, og mens mannen fra banken dør fokuseres det på nøkkelen til bankboksen. Et argument mot at dette er et eksempel på eksess er at siden tilskueren ikke har blitt oppfordret til å knytte seg til karakterene i nevneverdig grad vil de formodentlig heller ikke oppleve en sterk emosjonell reaksjon på vegne av karakterene. Men på den andre siden kan den emosjonelle reaksjonen

grunne i noe annet enn karaktertilknytning, for eksempel begeistring over det spektakulære smellet eller en nytelse over spseialeffekten i seg selv. Jeg vil diskutere koblingen mellom attraksjoner, eksess og begeistring nærmere i forbindelse med attraksjoner i oppgavens siste kapittel.

Resonnementet ovenfor er med på å støtte muligheten for at eksplosjonen kan ses både som et uttrykk for eksess og som en følelsesmarkør. I det musikken begynner igjen, og det klippes hurtigere mellom bilene, sjåførene, bensinbilen og menigheten kommer stemningstegnene tettere og mer insisterende. Tilskueren får se kollisjonen på nært hold, og fra flere vinkler, som et klimaks på de eldre herrenes kjøretur. Eksplosjonene markere toppen av en spenningsoppbygging, som også indikerer at de mystiske eller dystre stemningstegnene så langt i filmen mener alvor, dette er en historie som kan inkludere fatale konsekvenser for karakterene. Kollisjonene kan ses som en overdrivelse, eller et slags luksusmoment, hvor tilskueren blir tilbudt en flammende eksplosjon allerede i begynnelsen, som for å sette filmens standard.

#### **2.1.4 Å etablere sjanger**

Smith stiller spørsmålet ”Hvordan kan en film vekke lignende reaksjoner på tvers av en større publikumsmasse?” Her vender han seg til sjangerfilmen som eksempel. I en sjangerfilm hevder han at målet ofte vil være tydelig uttalt, helten skal utføre sitt oppdrag, og det er ofte tydelig hvem tilskueren skal alliere seg med, selv om det kan manifestere seg som flere karakterer. I mindre målorienterte filmer som vanskeligere lar seg klassifisere innenfor en spesifikk sjanger vil stemningsmarkørene kunne være mer tvetydige, og filmen oppfattes mer individuelt fra tilskuer til tilskuer. Smith trekker frem sjangerforventninger, og forventninger til stemning som viktige aspekter ved hvordan sjangerfilmer kan fremkalle like reaksjoner på tvers av individene som ser filmen (Smith 2003: 41-57).

Stemningstegnene i *Marathon Man* kan ses som en stemningsoppbygging, men de kan også knyttes tettere opp mot sjangerbegrepet. Som nevnt sier Smith at en av åpningssekvensenes oppgaver er å etablere en stemning som oppfordrer tilskueren til å tolke tegnene på en måte som harmoniserer med filmens gjennomgående stemninger (Smith 1999: 120). Jeg mener dette også kan formuleres som at filmens begynnelse er et viktig sted å formidle filmens sjanger. I *Marathon Man* er det særlig stemningstegnene i de første tre minuttene som presenterer filmens gjennomgående stemning. Etter tre minutter kommer et opphold i filmmusikken, scenen som utspiller seg mellom den jødiske og den tyske mannen har færre

truende eller farefull stemningstegn enn Hoffmans joggetur under dyster musikk og tung pusting, eller den sure mannens mistenkelige overlevering av blikkboksen til den uidentifiserbare herren. I løpet av de første minuttene er filmens sjanger, eller i det minste *retning* etablert av kjente konvensjoner, den spenningsfulle musikken, det ukjente innholdet i en bankboks som anonymt sendes videre til en annen hånd, med konnotasjoner til smugling, spioner og ulovlige aktiviteter, og den jagende joggingen som kan minne om flukt, brennende hast for å rømme vekk fra noe eller å løpe for livet. Smith kaller slike gjenkjennelige sjangerelementer *genre microscripts*, små generiske enheter som oppmuntrer tilskueren til å gjette hva som vil skje videre i narrativet, både stilistisk og emosjonelt (Smith 2003: 48). Stemningen i en film vil derfor ikke oppfattes utelukkende på grunnlag av stemningstegn, men også ut fra hvilken kunnskap tilskueren har tilegnet seg fra andre filmer eller sjangertekster. I *Marathon Man* kan sjangerelementer som mise-en-scène (inne i et bankhvelv fullt av anonyme bankbokser) og cinematografien (kamera som går nært inn på den hemmelighetsfulle blikkboksen, og som zoomer seg inn på objekter verdt å merke seg) være med på å orientere tilskuerne om hva slags sjanger dette dreier seg om, og om hvilke type stemningstegn de kan vente seg. De faktiske stemningstegn vil etter hvert være med å forankre eller utfordre tilskuerens sjangerforventninger (Smith 2003: 49).

Et annet aspekt ved stemningstilnærmingen som kan si noe om sjanger er mengden stemningstegn i en tekst. Mens sjangerfilmer vil ha en rik mengde av emosjonell informasjon som formidler tydelige stemninger til tilskueren, vil kunstfilm, eller filmer med løsere sjangerbegreper ha mer subtile stemningstegn mer åpne for individuelle tolkninger (Smith 2003: 57). Hva kan så denne tilnærmingen si spesifikt om thrillersjangeren? Ut fra Smiths teori om *genre microscripts* og stemning vil en sjanger defineres ut fra sin bruk av gjenkjennelige sjangerelementer eller -konvensjoner, og om hovedvekten av filmen formidler stemninger som assosieres med sjangeren. Smiths sjangerlogikk ligner dermed på Maltbys tese om at du gjenkjenner en thriller når du ser den – i følge Smith vil tidligere møter med sjangerkonvensjonene være med å veilede hvordan tilskueren opplever og reagerer på filmen. Den foreløpige konklusjonen å hente fra Smiths tilnærming er at filmens sterke stemninger, eller stemningen under filmens klimaks er med på å avgjøre hvilken sjanger filmen er en del av. I thrillerens tilfelle vil sekvenser som formidler spenning, dysterhet, mystikk eller fare være eksempler på stemninger som assosieres eller konnoteres med sjangeren. Med en slags sirkulær logikk vil altså thrilleren gjenkjennes ut fra sin bruk av stemninger assosiert med thrilleren. Samtidig vil bruken av gjenkjennelige sjangerkonvensjoner allerede fra

begynnelsen av filmen informere tilskueren om hvordan stemningstegnene kan tolkes, og hva slags stemninger filmen forsøker å formidle. Ut fra følelsesmarkører og Williams' bruk av eksess vil jeg også formulere en foreløpig slutning om at det må være *nok* eksess, eller overflod av de nevnte stemningene for at tilskueren skal oppfatte filmen som en thriller.

Å bruke Smiths tilnærming til sjanger er ut fra min metode en måte å se etter sjangerkonvensjoner i skjæringspunktet mellom teksten og tilskueren. Måten tilskueren oppfordres til å føle, gjennom tegn som formidler en stemning, er også en del av hva som utgjør thrillerens emosjonelle reaksjonsmønster. Det vi gjenkjenner i thrilleren kan altså være hva filmene oppfordrer tilskueren til å føle. Å legge vekt på hvordan tegn formidler stemning og hva slags stemninger det dreier seg om åpner også for at thrillere kan være plassert i ulike miljøer og kombineres med andre sjangere og likevel bevare de gjenkjennelige følelsene som konnoterer thrillere. Hvilke stemninger som konnoterer thrilleren kommer tydeligere frem ved å studere innholdet i spenning, grøss og begeistring.

## **2.2 Ingredienser i spenning**

Smiths fremgangsmåte er med på å forklare hvordan en stemning som spenning kan formidles visuelt. Et annet viktig aspekt ved spenningsformidling i thrillere er hvordan denne formidles gjennom fortellingen, eller dramaturgisk. Noel Carroll definerer *spenningsfilm* som filmer hvor spenningsmomentet eller spenningsscener utgjør en viktig del av narrativet, filmer som avsluttes med en utvidet spenningssekvens, eller filmer som er organisert rundt løsningen av et dominerende, spenningsfullt spørsmål (Carroll 2003: 81). Carroll beskriver spenning som en fremtidsorientert følelse, som i stor grad handler om usikkerhet rundt utfallet. I følge psykologiprofessorene Ortney, Clore og Collins består spenning av tre essensielle komponenter; frykt, håp og usikkerhet. Frykt for fare eller et negativt utfall, håp om at narrativet vil utvikle seg den veien tilskueren ønsker, og intensitet som øker jo større usikkerhet det er om hva som kommer til å skje. Intensiteten øker også jo mer tilskueren bryr seg om utfallet. (Collins 1988: 131). Hvordan tilskueren forholder seg til og reagerer på spenning i filmscener eller -sekvenser avhenger av hva de vet om situasjonen og hvilke mulige avslutninger situasjonen kan få. Robert Yanal understreker at det er viktig at situasjonen har et fåtall mulige utfall, helst to tydelige muligheter hvor det tilskueren håper vil skje virker minst sannsynlig, og hva tilskueren ikke ønsker skal skje virker mest sannsynlig. Selv om den minst ønskelige løsningen virker mest sannsynlig er usikkerheten rundt hva som kommer til å skje det som skaper spenning (Yanal 1996: 1).

Tzvetan Todorov mener et av den litterære thrillerens kjennetegn er dens bruk av *prospection*, å se fremover og forsøke å forutse hva som kommer. Dette i motsetning til retrospeksjon, som Todorov mener kjennetegner *whodunnit*-fortellinger. Her har handlingen allerede skjedd, det gjenstår bare for detektiven eller etterforskeren å samle sporene og utpeke morderen. I thrilleren, derimot, formes narrativet ut fra tilskuerens nysgjerrighet – et lik oppdages og etterforskeren befinner seg i fare mens han forsøker å løse saken, eller spenning – et lovbrudd er i ferd med å skje, og spenningen dreier seg om hva som vil inntreffe (Todorov 1977: 47). I *whodunnit*-narrativet blir overraskelsene spart til opprullingen, som Hercule Poirots avsluttende avsløring av morderen. I thrilleren derimot, kommer slike overraskelser og *plot twists* underveis i narrativet (Todorov 1977: 50). Kan en slik måte å bygge spenning på være definerende eller konvensjonell for thrilleren?

”In the usual form of suspense it is indispensable that the public be made perfectly aware of all the facts involved. Otherwise there is no suspense” (Hitchcock sitert i Truffaut 1983: 72).

Som Todorov og Yanal mener Alfred Hitchcock spenning er basert på at tilskueren ser fremover i narrativet og har klart for seg hva de mulige utfallene er. Hitchcock eksemplifiserer dette i en samtale med Francis Truffaut om forskjellen mellom overraskelse og spenning.

”We are now having a very innocent little chat. Let us suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and then all of a sudden ”Boom!” There is an explosion. The public is *surprised*, but prior to this surprise, it has been an absolutely ordinary scene, of no special consequence. Now, let us take a *suspense* situation. The bomb is underneath the table and the public *knows* it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is *aware* that the bomb is going to explode at one o’clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions this same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: ”You shouldn’t be talking about such trivial matters. There’s a bomb beneath you and it’s about to explode!” (forfatterens kursiv) (Hitchcock sitert i Truffaut 1983: 73).

Seymore Chatman ser på ”foreshadowing” eller frampek som nødvendig for å bygge spenning. Dette kan enten gjøres ved små hint om hva som kommer, noen riktige og noen falske, eller ved at tilskueren får vite mer om handlingen enn karakterene, og blir sittende i



spenning med lyst til å rope ut til karakterene hvordan det hele egentlig henger sammen (Chatman 1980: 59ff). På begynnelsen av Hitchcocks *Rope* (1948) får tilskueren se både hvem morderne er, og hvor de gjemmer liket, mens spenningen i resten av filmen øker etter hvert som morderne nesten forsnakker seg, eller noen av middagsgjestene er svært nær å finne liket. Et annet eksempel på slike frampek er små hint og tvetydige detaljer i filmer som leder opp mot *plot twist* som endrer tilskueren oppfattelse av hele historien. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel fire, under diskusjonen av labyrintmotivet som en del av filmers dramaturgiske oppbygging. En annen variant av spenningsoppbygging basert på hva tilskueren får og ikke får vite er Lars Ove Sauerbergs begreper *concealment* og *protraction*, skjuling og uthaling, som han bruker for å beskrive hvordan spenning bygges i litterære thrillere. Fortellerteknikken går ut på å skjule relevant informasjon så lenge som mulig og å hale ut poenger eller episoder så mye som mulig (Sauerberg 1984: 83). Dette kan også sies å være en gjenkjennelig fortellerteknikk i filmthrillere. I *Seven* er seriemorderen en del av fortellingen hele veien, under filmens intro vises ekstremnærbilder av fingertuppene hans i det han skraper vekk fingeravtrykkene sine med et barberblad. Åstedene for drapene han utfører vises gjennomgående, og politidetektivene diskuterer ham for å komme nærmere hans identitet. En time ut i filmen kommer de så nært innpå at politidetektiv Mills (Brad Pitt) løper etter ham, men heller ikke nå får tilskueren se ham. Han avbildes bakfra, løpende i full fart, vises som en utydelig refleksjon i en sølepytt og som en mørk silhuett. Tilskueren får høre stemmen hans gjennom telefonen, som gir den et fordreid og fjernt preg, men seriemorderens ansikt holdes skjult helt til han, Jonathan Doe (Kevin Spacey), selv møter opp på politistasjonen og må brøle etter detektivduoen Mills og Somerset (Morgan Freeman) for å anholdes av politiet.<sup>7</sup> Skjulingen av Does identitet er et eksempel på hvordan narrativet holder tilbake informasjon. Dette markerer seg som et sjangerdefinerende fortellergrep i thrilleren. Sammenlignet med nærliggende sjangere som skrekk og action baserer thrilleren seg oftere på å holde tilbake informasjon og skape spenning gjennom å begrense hva tilskueren får vite eller se. Å skjule informasjon for å skape spenning er avhengig av at tilskueren er nysgjerrig på å vite hva som kommer til å skje. Hitchcock legger vekt på at tilskueren får vite alt, i det minste vite mer enn karakteren, mens Sauerbergs begreper understreker relevansen av å holde noe tilbake og forsinke informasjonen tilskueren får. Sammen med Chatmans frampekbegrep kan disse fortellerteknikkene ses som to sider av samme sak. Chatman påpeker at frampekene både kan være riktige og falske, hvor tilskueren må vente for å finne ut hvilke frampek som

---

<sup>7</sup> For å holde Does identitet foreslo Spacey at navnet hans skulle utelates fra filmens intro, plakater og trailere. Slik slapp han også å gi intervjuer i forbindelse med filmens premiere (Jolin 2000: 18-21).

viste seg å være riktige. Hitchcocks fremgangsmåte hviler også på at tilskueren vet litt mer enn karakteren, eller vet noe et lite stykke frem i tid, men tilskueren har likevel ikke full oversikt. *North by Northwest* baserer seg på en slik fremgangsmåte. Tilskueren ligger etter hvert et hestehode foran protagonist Roger Thornhill (Cary Grant). Først ser tilskueren at Thornhill ved en feiltakelse antas å være den mystiske Kaplan, en misforståelse også Thornhill lærer i den påfølgende scenen. Så får tilskueren vite at Kaplan aldri har eksistert, og deretter at damen Thornhill møter på toget, Eve Kendall (Eva Marie Saint) jobber for Thornhills kidnapper, Vandamm (James Mason). Denne informasjonen får Thornhill først tilgang til på et senere tidspunkt. Ved å informere tilskueren trinnvis om hvordan historien henger sammen er dette et eksempel både på Hitchcocks allvitende tilskuer, og Sauerbergs fortellerteknikk med skjuling og uthaling. Deler av historien holdes skjult en stund, som at Kaplan ikke eksisterer, og at Kendall er en spion, eller som tilskueren og deretter Thornhill finner ut senere – at hun er en dobbeltspion. Disse sekvensene hales ut for å formidle og intensivere Thornhills forståelse av intrigen han spennes inn i, før tilskueren igjen får et forsprang, og kan se hvordan Thornhill manipuleres og lures inn i gjentatte feller. Tilskueren vet gjennomgående mer eller mindre enn Thornhill helt frem til sluttscenen når Thornhill og tilskueren vet like mye om situasjonen. Her befinner ikke spenningen seg i asymmetrien mellom det protagonisten og tilskueren vet, tilskueren higer ikke lenger etter å rope til Thornhill ”dette er en felle!” fordi Thornhill er klar over at dette er en felle. Nå eksisterer det en symmetri mellom Thornhill og tilskueren, hvor begge er klar over farene og ser at situasjonen har to mulige utfall, han kan bli oppdaget – som vil føre til at både han og Kendall blir drept, eller han kan greie å redde henne. Denne forskjellen på symmetri eller asymmetri mellom tilskuer og protagonist blir mer relevant i forbindelse med tilskuerposisjoner i neste kapittel. Her er slutningen at fortellerteknikken i thrillere generelt baserer seg på en lek med tilskueren hvor det varierer om tilskueren vet mer, mindre eller like mye som karakterene, og at det ikke er tydelig hvilken av disse som gjelder. Tilskueren kan tro han har all informasjonen før plottet foretar en *twist*, og det viser seg at han har blitt manipulert.

### **2.2.1 Noël Carrolls spørsmål-og-svar-modell**

Carrolls modell baserer seg på det samme prinsippet som Todorov, Sauerberg og Hitchcock omtaler. Modellen går ut på at det implisitt stilles spørsmål i narrativet som tenner nysgjerrigheten i tilskueren som *intense* ønsker å vite svaret, og dette skaper spenning frem til svaret avsløres i fortellingen. Underveis kan noen av spørsmålene bli besvart – som igjen reiser nye, større spørsmål som leder mot et avsluttende klimaks. Carroll beskriver modellen

som fundamental for enkelte typer lineære narrativer, men at scener vil ha mer kompliserte funksjoner enn bare å stille spørsmål og besvare dem. En scenes funksjon kan for eksempel være å opprettholde eller intensivere et tidligere spørsmål, mens en annen scene kan gi et ukomplett svar, eller besvare et spørsmål som straks introduserer nye spørsmål (Carroll 1996: 98). Modellen er, som Carroll understreker, ikke relevant for alle filmer, men for en stor del av lineær narrativ film vil spørsmål-og-svar-strukturen kunne fortelle noe om filmens oppbyggingen og progresjon. Dette er spesielt relevant i de fire utvalgte filmene i denne oppgaven, som alle utvikler tydelige handlingsmål hvor spenningen avhenger av at tilskueren har en formening om hva de håper vil og ikke vil skje. Vil Danny og hans mor greie å komme seg unna Jack og Overlook Hotel? Kommer politidetektivene Mills og Somerset til å finne seriemorderen før han fullfører sine syv planlagte drap? Kan Babe (Dustin Hoffman) komme seg ut av kidnappingssituasjonen han vikles inn i med nazisten Szell? Kan etterforsker Jonas Engström få has på morderen uten selv å havne i fengsel for sine handlinger?

Spørsmål-og-svar-modellen kan ses som en generell narrativ struktur i alle filmer, og et uttrykk for at tilskueren engasjerer seg i handlingen og lur på hva som kommer til å skje. Carroll mener modellen er spesielt egnet for å forklare spenningsstrukturer fordi spenning skapes ut fra forventninger om hva som kommer til å skje, og at de implisitte spørsmålene og svarene underveis i fortellingen styrker og fremhever at i spenningsfortellinger er det noe attråverdig som står på spill (Carroll 1996: 101). Han kobler dessuten spenningsoppbygging opp mot *moral*. Hvis det moralsk beste utfallet presenteres som minst sannsynlig oppstår spenning, forutsatt at tilskueren bryr seg om karakterene og ønsker at den moralsk overlegne skal seire (Carroll 2001: 259). Carroll hevder at sjangerfilm, og spenningsfilm spesielt, kan kokes ned til å handle om moralske verdier og sannsynlighet (Carroll 2003: 84ff). Gjennom filmens tematiske og stilistiske valg får tilskueren beskjed om hvilke karakterer som er moralsk gode og onde, og dermed hvem de bør følge med på. Dette er med på å motivere tilskueren til å ønske seg et utfall fremfor et annet. For å oppnå en spenningsoppbygging må tilskueren ønske at protagonisten skal seire, men samtidig møte motstand i plottet så det ser ut som det er marginalt mer sannsynlig at antagonistten vinner – helt frem mot filmens klimaks (Carroll 2003: 85). I filmer om kriminelle miljøer har den kriminelle protagonisten gjerne noen edle egenskaper som gjør at tilskueren kan knytte en moralsk allianse med ham. Eventuelt tydeliggjøres motstanderens (i noen tilfeller loven, politi, detektiver eller statlige instanser) korrupthet eller mangel på moral, som igjen knytter tilskueren sterkere til protagonisten. Protagonistens moral stadfestes ofte gjennom hvordan han behandler sine

medkarakterer, særlig fattige, svake, gamle, hjelpeløse, kvinner, barn og dyr (Carroll 2001: 261). Et eksempel på en slik moralske forskjell kommer til uttrykk i *Léon* (1994) hvor leiemorderen Léon (Jean Reno) tar vare på den foreldreløse Mathilda (Natalie Portman) mens den korrupte politimannen Stansfield (Gary Oldman) portretteres som en brutal morder som skruppelløst tar livet av små barn.

Carrolls modell bruker moral og sannsynlighet for å forklare hva som utgjør spenning. Dette avhenger av at tilskueren er engasjert i karakterene og får vite nok om dem til å kjenne deres moral. Dessuten må tilskueren vite nok om fortellingen til å forutse hvilke mulige utfall som kan inntreffe. Spenning basert på tilskuerens usikkerhet om utfallet kan virke paradoksalt hvis de ser en film de allerede vet hvordan slutter, enten fordi de har sett filmen før, lest boka, eller har hørt hva som skjer. Yanal argumenterer for at når tilskueren først vet hva som skjer er det ikke lenger *spenning* som er den dominerende følelsen, men andre følelser, som å sette pris på replikkene, føle begeistring eller nytelse overfor filmbildene, eller føle med eller for karakterene (Yanal 1996: 11). Han åpner for at tilskuere som ser en film på nytt kan ha glemt små eller store deler av handlingen, og at selv om de vet at helten klarer seg, husker de ikke hvordan. Tilskueren kan altså ikke føle spenning rundt hvorvidt helten greier seg, men han kan til nød føle spenning omkring hvordan dette vil utspille seg hvis han ikke husker detaljene (Yanal 1996: 10). Kendall Walton foreslår en annen løsning på spenningsparadokset; fantasifullhet eller *make-believe*. Hvis en tilskuer ser en spenningsfilm hun har sett før skiller Walton mellom hva hun vet i den faktiske verden, og hva hun vet i fiksjonsverden. Med skrekkfilm som eksempel sier Walton at frykten tilskueren føler skjer i fantasiverden, tilskueren er ”kvasiredd” (Walton 1990: 247). Det er ”fictionally true though factually false” at tilskueren er redd (Walton 1990 ifølge Yanal 1999: 3). Yanal og Waltons ulike tilnærminger til spenningsparadokset foreslår at det er mulig for tilskueren å føle flere ting på en gang, enten fordi tilskueren vet hva som skjer, og finner andre elementer å sette pris på enn den uutholdelige spenningen, eller som Walton argumenterer, tilskueren kan være redd for noe, men fortsatt være klar over at redselen er rettet mot fiksjonen.

Som en generell oppsummering av spenning kan begrepet sies å bestå av usikkerhet om filmens utfall, med håp om at protagonisten, den moralsk overlegne, skal vinne, og frykt for at antagonisten skal gjøre det. For å bygge opp og strekke spenningen gjennom hele filmen holdes noe av informasjon tilbake fra tilskueren ved å skjule enkelte deler av historien og hale ut tiden før disse blir avslørt. Dessuten må tilskueren oppfordres til å se fremover i handlingen

og ønske å vite hva som kommer. Narrativet stiller implisitte spørsmål - kommer helten til å fange forbryteren? - og svarer stykkevis og delt utover filmen for å lede mot et endelig klimaks. Disse fortellerteknikkene kommer tydelig frem i de fire utvalgte filmene. Etterforsker Engström i *Insomnia* kommer i skade for å skyte en kollega, og velger så å lyve om hendelsen, men presenteres likevel som en moralsk bedre mann enn morderen han jakter, som har drept en ung jente. Som nevnt handler mye av *Seven* om å holde seriemorderens identitet skjult, og etterforskerne må forstå morderen og hans tankesett for å komme nær ham. Jeg kommer tilbake til sjangerkonvensjoner og dominante trekk i thrillerens dramaturgi i kapitlet om audiovisualitet. De ulike ingrediensene i spenning er likevel interessante å studere her, for å kunne diskutere dem opp mot hva som utgjør thrillerens emosjoner.

### 2.3 Begeistring

“Thrills: Regardless of genre, the total adrenaline-inducing impact of a film’s artistry and craft must create an experience that engages our bodies as well as our minds.”

(AFI, et av kriteriene i avstemning om forrige århundres hundre beste *thrills*, på nett<sup>8</sup>)

Ed S. Tan skiller mellom *F emotions* (fictional emotions) som emosjonelle reaksjoner på filmens historie og diegetiske verden, og tidligere nevnte *A emotions* (artefact emotions) som reaksjoner på filmen som artefakt. Tan karakteriserer F-emosjoner som hovedsakelig empatiske, som medfølelse, frykt, håp, angst, lettelse, takknemlighet, skam, sinne, glede og sorg, mens A-emosjoner hovedsakelig er ikke-empatiske, som nytelse, lyst, beundring og forbløffelse (Tan 1996: 81ff). Å reagere på filmen som artefakt vil si at tilskueren legger merke til filmen i seg selv, det være seg brå *plot twists*, god skuespillerteknikk, imponerende fotografi og iscenesettelse, eller spektakulære spesialeffekter (Tan 1996: 65). Tan bruker spektakulære bilder som eksempel på filmens tiltrekningskraft fordi slike bilder er adskilt fra protagonistens skjebne. Nettopp tilskuerens mulighet til å observere og beundre filmens bilder og karakterenes handlinger separat fra deres funksjon i narrative er noe av det mest grunnleggende motivet tilskueren har for å se film (Tan 1996: 83). Som jeg skrev i innledningen vil jeg se på en form for A-emosjoner; begeistring. Å trekke inn dette nytelsesaspektet i forbindelse med thrilleren er en fortsettelse på en lang rekke teorier omkring det paradoksale ved å servere tilskueren ”negative” følelser. Torben Grodal skriver om det paradoksale ved å se på noe skummelt eller smertefullt, mens Aaron Smuts presenterer ulike teorier om det paradoksale ved smertefull kunst (Grodal 2007, Smuts 2007). Smuts

---

<sup>8</sup> Et panel av aktører fra filmindustrien stemte frem de beste *thrillene* på film, forvirrende nok uavhengig av sjanger. De tre beste filmene ble *Psycho* (1960), *Jaws* (1975) og *The Exorcist* (1973).

argumenterer for at tilskuere oppsøker smertefull kunst for å oppleve sterke, emosjonelle reaksjoner det er umulig eller for risikabelt å oppsøke i det virkelige liv. Han bygger dette på at tilskueren har kontroll over det smertefulle de ser på film, og kan se vekk eller distansere seg fra det (Smuts 2007: 74). Han sier tilskuere oppsøker det smertefulle for å *føle*, ikke nødvendigvis bare smerte, og at det hedonistiske ved opplevelsen ligger i disse sterke emosjonelle opplevelsene, ikke i et masochistisk ønske om å lide. Torben Grodal bruker begrepet katharsis, eller renselse om tilskuerens grunn til å se noe smertefullt. Når tilskueren ser på ubehagelige bilder kan dette fremkalle lyst eller 'arousal', ikke på grunn av tilskuerens perverterte holdninger, men som en del av balansegangen mellom behag og ubehag i filmen. Her bruker han også begrepet adaptation; tilskueren kan gjennomleve farlige, sørgelige, smertefulle situasjoner uten å sette seg selv i fare. Som Smuts beskriver Grodal slik typer filmer som erfaringsgrunnlag med rom for emosjonelle og moralske erfaringer uten direkte konsekvenser for tilskueren (Grodal 2007: 71ff). I denne oppgaven vil jeg bruke begeistringsbegrepet for å forklare hva slags emosjonelle reaksjoner som er karakteristiske for thrilleren. Begeistring kan være en del av å finne nytelse i noe smertefullt, men også en mulighet for tilskueren å føle flere ting på en gang.

Anne Gjelsvik utvikler en slik teori om å føle flere ting på en gang i sin doktoravhandling om fiksjonsvoldens etiske betydning (2004). Hun skriver at følelsene tilskueren kan ha overfor attraksjonen, hvor også hun viser til Tans artefakt-emosjonsbegrep, kan være motstridende med andre følelser filmen kan gi. Hun mener dette kan føre til en todelt tilskuerposisjon, hvor det er mulig å føle avsky for fiksjonen, for karakterens handling, men samtidig beundre artefakten, skuespillet, stuntet, koreografien eller eksplosjonen (Gjelsvik 2004: 235ff). Begeistringsbegrepet kan dermed være en del av å forklare hvorfor tilskuere ser noe skremmende, skummelt eller ubehagelig. Jeg kommer tilbake til hvordan tilskueren kan føle begeistring for voldsscener mot slutten av oppgaven. Her vil jeg diskutere hvordan motstridende følelser kan være en del av thrillerens sjangertrekk.

## **2.4 En emosjonell berg-og dalbane**

Thrillerens potensial for å fremkalle flere følelser på en gang fremmes, i tillegg til Gjelsvik, blant annet av Rubin, som sammenligner thrilleren med en tivoliopplevelse. Thrillerens sensasjonsorienterte narrativ kan minne om tivoliets berg-og dalbaner, karuseller, pariserhjul

og morohus med forvridde speilbilder<sup>9</sup>. Rubin viser til noen thrillere som bokstavelig talt inkluderer slike elementer i filmen, som Harry Lime på pariserhjulet i *The Third Man* (1949) eller karusellen som går berserk i *Strangers on a Train* (1951) (Rubin 1999: 6). I en mer overført betydning kan thrilleren ses som en tivoliopplevelse på grunn av kombinasjoner av følelser. Som berg-og dalbanen får oss til å le og hyle på samme tid bruker også thrilleren kombinasjon av følelser, som humor og spenning når det lettere sløve kjæresteparet i *Family Plot* (1976) innser at bilens bremses ikke virker mens de er på tur ned en bratt, svingete vei, og kvinnen avbildes i stadig mer komiske og hysteriske positurer inne i bilen mens kjæresten forsøker å holde bilen på veien. Et eksempel på thrillerens kombinasjon av frykt og begeistring kan være Jack Nicholsons skrekkinngytende men fascinerende spillestil i *The Shining*, og den mer innfløkte kombinasjonen begeistring og smerte kan finnes i Lisbeth Salanders smertefulle, men kontekstuelle rettferdiggjorte hevn på sin voldtektsmann og formynder i *Menn som hater kvinner* (2009). Rubin ser thrillerens ”emosjonalisering” som en refleksjon av thrillerens evolusjon fra viktorianske sensasjonsromaner, fornøylesparkens berg-og dalbane, og *cinema of attractions* fra tidlig i filmens barndom (Rubin 1999: 264). Dessuten vektlegger han thrillerens ambivalens, og tilskuerens mulighet til å nyte godt av sikkerheten i kinosetet men samtidig kunne rømme fra hverdagen og oppleve noe med grøss og spenning som gir tilskueren gåsehud eller mareritt (Rubin 1999: 268). Jeg vil sammenfatte Rubin og Gjelsviks teorier om at tilskueren kan føle flere ting på en gang til begrepet *emosjonell dualitet*, og vil utforske om dette kan være et sjangertrekk.

Tilskuerens ambivalente emosjonelle reaksjon til thrilleren fremkaller en mangel på stabilitet, men også en sårbarhet. Som i berg-og dalbanen består noe av spenningen i å miste kontrollen. Helter i thrillere deler noe av den samme karakteristikken, dette er ofte karakterer det skjer noe *med*, hvor de rives med i situasjoner hvor de ikke har kontrollen, eller det Derry kaller *the innocent on the run thriller* (Derry 1988). Dualiteten mellom kontroll og sårbarhet er i følge Rubin et sentralt kjennetegn for thrilleren, og sammenligner dette med et sado-masochistisk ønske om å se karakterene lide. Men tilskueren lider også, i forlengelsen av å identifisere seg med, og bry seg om karakteren (Rubin 1999: 6ff). Hvorvidt tilskueren finner bilscenen i *Family Plot* komisk, ser på *The Shining* med både frykt og begeistring eller føler en form for

---

<sup>9</sup> Parallellen mellom tivoli- og kunstopplevelsen ble kanskje tidligst gjort av Sergei Eisenstein som formulerte attraksjonsbegrepet ved å se til tivoliopplevelsens underholdningsteknikk gjennom sanselig og psykologisk innvirkning på passasjerene. Eisenstein brukte attraksjon for å beskrive øyeblikk i film og teater ment å gjøre et sterkt psykologisk eller emosjonelt inntrykk på tilskueren gjennom sjokk eller overraskelse (Buckland 2006: 49).

nyttelse av å se Lisbeth Salander ta sin hevn avhenger delvis av tilskuerens subjektive tolkning, men også av hvilken tilskuerposisjon filmen eller enkeltscener fremkaller. En annen måte å sammenligne thrilleren med en berg-og dalbane er å se på tilskuerreaksjonenes kroppslige karakter, at spenningen og klimakset kan ta form som fysiske reaksjoner, som gåsehud eller et kroppslig grøss. Et av thrillerens kjennemerker er at tilskueren oppfordres til å føle flere ting på en gang eller reagere ”med kroppen” som i en berg- og dalbane? I følge Rubin er det som utgjør sjangerens *thrilleresque* kvalitet ustabiliteten og ambivalensen mellom emosjoner. Motsetningen eller konflikten mellom følelser som latter og spenning kan være med på å intensivere begge reaksjonene (Rubin 1999: 34ff). Jeg stiller meg tvilende til Rubins kombinasjon av latter og spenning som en konvensjonell tilskuerposisjon overfor thrilleren, men med hans resonnement vil jeg foreslå at en del av dualiteten kan være følelser av spenning og begeistring, hvor tilskueren kan føle opprømt over effekter eller attraksjoner samtidig som det er mulig å føle sympati eller empati med karakterene det skjer noe med. Riktignok kan emosjonell dualitet ses som et sjangertrekk ved alle kroppssjangere, hvor begeistring for kroppslige reaksjonene som frykt, sorg eller grøss er den fundamentale grunnen til at tilskueren oppsøker slike filmer i utgangspunktet. Emosjonell dualitet karakteriserer på denne måten en vellykket filmopplevelse innenfor alle slike kroppssjangere, et tegn på at filmen greier å formidle sin intenderte emosjonelle effekt til tilskueren. Det som utgjør en særegen emosjonell dualitet i forbindelse med thrilleren vil være hovedvekten på formidlingen av spenning, og andre følelser i kombinasjon med dette, som humor og spenning i *Dog Day Afternoon*, grøss og spenning i *El Orfanato* (2007) eller begeistring overfor spesialeffekter og attraksjoner kombinert med spenning i *Taken* (2008).

## 2.5 Emosjoner oppsummert

De ulike aspektene ved spennings- og begeistringsbegrepet i dette kapitlet er med på å belyse *hva* thrilleren forsøker å få en tilskuer til å føle. Spenning består av frykt, håp og usikkerhet, i kombinasjon med *hva* tilskueren til en hver tid vet, *hva* han tror og ønsker skal skje, og den tilsynelatende usannsynligheten for at det ønskede utfallet er mulig. *Hvordan* filmen får tilskueren til å føle kan forklares ved å analysere stemningstegn og følelsesmarkører. I *Marathon Man* er musikken, klippeteknikken, lyssettingen og bruken av farger stilelementer som markerer seg som særlig viktige for formidlingen av stemninger og følelser. En slik stemningstilnærming er også med på å belyse et aspekt av *hva* som utgjør thrillersjangeren. For at en film skal oppfattes som en thriller er den avhengig av at nok av stemningen som formidles underveis i filmen er stemninger som konnoterer sjangeren og gjenkjennes fra andre



filmer tilskueren definerer som en thriller. Dette understreker hvordan en sjanger er avhengig av kontinuitet i sjangerkonvensjoner og en gjenkjennelig stil, som blir et viktig moment i kapittel fire, i forbindelse med audiovisuelle sjangerkonvensjoner. De to viktigste poengene i dette kapitlet er for det første diskusjonen om følelsesmarkører og eksess, som her har dreid seg om hvordan en eksplosjon kan tiltrekke seg oppmerksomhet som tilsynelatende distanserer tilskueren, samtidig som attraksjonen formidler et kort støt av følelser, en kroppslig reaksjon som formodentlig er avhengig av at tilskueren er engasjert og involvert i fortellingen. Denne diskusjonen vil jeg bygge videre på utover i oppgaven. Det andre poenget er begrepet emosjonell dualitet, og hvorvidt tilskuerreaksjoner overfor en thriller kan karakteriseres som muligheten for å føle spenning og andre emosjoner samtidig. For å diskutere dette videre er det nødvendig å diskutere mer inngående *hva* tilskueren føler, hvordan de oppfordres til å forholde seg til karakterene, og hvilken posisjon tilskueren oppfordres til å innta.

### **3 Thrilleren og tilskuerposisjonene**

Stemningstilnærmingen kan være med å forklare hvordan filmen formidler emosjoner, men det forklarer ikke hva tilskueren føler, eller er ment å føle. Kopierer tilskueren stemningen og følelsene karakteren har, eller reagerer de på karakterers emosjoner ved å føle noe annet? En av de nyere teoritradisjonene som forsøker å forklare tilskueres emosjonelle engasjement i filmer er kognitiv filmteori. Ved å studere hvordan tilskuere forholder seg til karakterene, og hvilken tilskuerposisjon de inntar overfor handlingen, er de også med på å belyse hvordan tilskuerne aktivt deltar i filmopplevelsen. Flere av teoretikerne jeg har referert til så langt, Greg Smith, Noël Carroll, David Bordwell og Ed S. Tan har røtter i kognitiv filmteori og berører teorier om tilskuerposisjon i sin litteratur. I min sjangertilnærming velger jeg å bygge videre på deres begrepsbruk og diskutere thrilleren opp mot to ulike posisjoner: *sympati* og *empati*. Kan en av disse posisjonene sies å være samlende for sjangeren? Hvordan forholder tilskuere seg til thrillere?

#### **3.1 Symmetri og asymmetri**

En måte å studere hvordan tilskueren forholder seg til thrilleren er å spørre om tilskueren føler det samme som karakterene, eller om han føler noe annet. Murray Smith skiller mellom *central* og *acentral imagining* (Smith 1995: 96). Jeg velger å oversette disse begrepene til symmetrisk og asymmetrisk innlevelse. Smith bruker begrepene for å skille mellom hvordan tilskueren "identifiserer" seg med karakterene. Ved symmetrisk innlevelse føler tilskueren det

samme som karakteren. Ved asymmetrisk innlevelse eksisterer en asymmetri mellom tilskuer og karakter som oppfordrer tilskueren å føle noe annet enn karakteren (Smith 1995: 76f). Jeg nevnte i forrige kapittel at Linda Williams betegner melodramaet, skrekkfilmen og pornofilmen som kroppssjangere. Slike sjangere baserer seg på eksess for å fremkalle den samme emosjonelle reaksjoner hos tilskueren som karakteren har, slik at tilskueren gråter, grøsser eller kommer *sammen* med karakteren, som skaper en symmetri mellom dem. Overfor en komedie vil tilskueren være avhengig av en viss asymmetri mellom seg og karakteren for at hans prøvelser skal fremstå som komiske. Formodentlig finner ikke komediens protagonist sin tilværelse like humoristisk som tilskueren.

Smith knytter symmetri og asymmetri opp mot tilskuerposisjoner, hvor symmetri tilsvarer at tilskueren har empati med karakteren, og asymmetri tilsvarer sympati (Smith 1995: 81). Margrethe Bruun Vaage formulerer dagens forståelse av empati som en indirekte følelse av noen andres følelsesmessige tilstand, mens sympati er å *føle for* noen andre, og ønske å hjelpe dem (Vaage 2008: 24). Jeg setter spørsmålsteget ved om det er mulig å dele tilskuerens reaksjoner inn i så oversiktlige kategorier, å enten føle empati - og det samme som karakteren, eller sympati og en annen følelse enn karakteren. Likevel ser jeg diskusjonen som relevant for å komme nærmere inn på hvordan tilskuere oppfordres til å forholde seg til thrillere som en enhetlig sjanger. I lys av spørsmålet om thrilleren oppfordrer til symmetri eller asymmetri, og dermed henholdsvis empati eller sympati er det interessant å se på hvordan emosjonell dualitet kan inngå i denne modellen. Er det for eksempel mulig å føle empati med en karakters frykt og redsel i en scene, og samtidig reagere på det humoristiske i situasjonen, som under den tidligere nevnte bilturen i *Family Plot*? Vil en slik tilskuerreaksjon være asymmetrisk fordi tilskueren føler noe mer enn karakteren, eller er det mulig å utvide symmetribegrepet for bedre å beskrive tilskuerens innlevelse i en thriller?

### **3.1.1 Er alle thrillere symmetriske?**

I Hitchcock-sitatet fra forrige kapittel eksemplifiserer Hitchcock hvordan tilskueren kan føle spenning ved å ha mer informasjon enn karakterene. Hvis tilskueren vet at det befinner seg en bombe under bordet vil deres følelse av hastverk og lyst til å rope ”det er en bombe under bordet, kom dere vekk!” være helt annerledes enn karakterenes følelser under situasjonen. Det vil være et eksempel på en spenningssituasjon som er avhengig av asymmetri mellom tilskuer og karakter. På den andre siden finnes det flere eksempler på viktige øyeblikk i thrillere som baserer seg på symmetri mellom tilskuer og karakter. I scenen hvor Jack forsøker å økse seg inn på badet hvor Wendy er fanget oppfordres tilskueren til å føle det samme som Wendy.

Gjennom den grøssende filmmusikken, og kameravinkelen som viser Jack som hogger seg inn døren rett mot tilskueren, hvorpå han stikker hodet inn i hullet og avleverer det legendariske ”Here’s Johnny!” med sitt maniske smil, plasseres tilskueren inne på badet med Wendy, og oppfordres til å føle hennes frykt og hjelpeløshet. Et annet eksempel er det essensielle plotøyeblikket i *Insomnia* hvor etterforsker Engström tror han skyter gjerningsmannen gjennom tåka, men det viser seg at han skyter en kollega. Tilskueren deler Engströms perspektiv i den tykke tåka, og får se hendelsen fra hans ståsted når han blir beskutt og forsvarer seg selv ved å skyte tilbake. Tilskueren oppfordres til en symmetrisk posisjon som legger premisset for å forstå hans motivasjon når han senere lyver om hendelsen og blir viklet inn i nye løgner for ikke å bli avslørt. Basert på disse eksemplene og tidligere nevnte *North by Northwest*, som baserer seg på asymmetri helt til filmens sluttsekvens hvor tilskueren og Thornhill vet like mye om situasjonen, er det vanskelig å fastslå, men mulig å spekulere i at vekslingen mellom symmetri og asymmetri brukes for å variere spenningsformidling i thrillerer. Mens asymmetri kan brukes for å utvikle fortellingen og motivere tilskueren til å føle sympati med karakterene kan symmetri brukes for å formidle karakterenes følelser, og oppfordre tilskueren til å føle det samme, som med Wendys skrekk eller Thornhills frykt for Kendalls liv. En mulig kobling mellom symmetri/ asymmetri og sjanger i så måte er Williams’ kroppssjangere, hvor hun kategoriserer tilskueres reaksjoner overfor kroppssjangere som symmetriske, og i tillegg autonome og passive.

### 3.1.2 Aktive og passive sjangere

Hvordan engasjerer tilskueren seg emosjonelt i film? Torben Grodal bruker blant annet nevropsykologi og fysiologi for å forklare vår virkelighetsoppfatning av filmer, og hvordan følelser påvirker filmopplevelsen. En av Grodals nøkkelord for tilskuerens engasjement i filmen er *flow*, som jeg vil oversette med *flyt*. Grodal påpeker at vanligvis fører vår sansning til handling, vi går fra å oppfatte noe, reagere følelsesmessig på dette, blir bevisste på følelsen, og setter den ut i live gjennom en form for motorisk bevegelse. Musklene aktiveres, og kroppen utfører en reaksjon for det vi føler, enten vi er redde, sinte, glad eller lei oss. Under filmopplevelsen kan tilskueren få inntrykk og følelser, men disse går vanligvis ikke over til motoriske handlinger. Grodal kaller denne prosessen *mental flyt* (Grodal 2007: 59, 63). Han viser til det autonome nervesystemet som styrer autonome reaksjoner som gråt, latter og frysninger, og kategoriserer disse følelsene som passive. Sjangere som melodramaet, komedien og skrekkfilmen baserer seg på å fremkalle slike passive reaksjoner (Grodal 2007: 70). Passive reaksjoner er også grunnlaget for Linda Williams’ teori om kroppssjangere.

Williams bemerker at sjangere som pornografi, skrekkfilm og dramafilmer i form av ”tåreperser” eller *weepies* har fått spesielt lav status fordi de ofte blir oppfattet som om de nærmest tvinger frem ufrivillige følelsesmessige reaksjoner hos tilskuerne. Dessuten er oppfatningen at tilskuernes reaksjoner speiler filmkarakterenes følelser, og dermed viser en mangel på estetisk distanse til filmen (Williams 1991: 5). I motsetning til Grodal kategoriserer ikke Williams komedien som en kroppssjanger. Selv om komedien fremkaller en kroppslig reaksjon hos tilskueren i form av latter understreker Williams at denne reaksjonen ikke imiterer karakterens følelser, snarere tvert i mot, tilskueren ler ikke *samtidig* som karakteren, men av noe karakteren selv ikke finner morsomt. På dette grunnlaget vil Williams’ kroppssjangere kunne defineres som symmetriske, hvor tilskueren føler det samme som karakteren.

Hvordan passer så thrilleren inn i denne inndelingen av passive og aktive sjangere? Som med skrekkfilmer er mange av thrillerens emosjonelle reaksjonene tilsynelatende autonome og *kroppslige*. Som jeg nevnte i oppgavens innledning; gåsehud på ryggen, muskler som strammes som for å hjelpe helten der han henger etter fingertuppene eller å sitte ytterst på setekanten for å komme nærmere inn i den absorberende handlingen er tenkelige tilskuerreaksjoner til intenst spennende deler av thrillere. Sitatet fra American Film Institute i kapittel to legger også vekt på thrillerens kroppslige dimensjon; ”the adrenaline-inducing impact (...) must create an experience that engages our bodies as well as our minds” (AFI, *på nett*). Ut fra dette kriteriet er et *thrill* noe som engasjerer tilskueren både kroppslig og mentalt. På grunnlag av dette vil thrilleren også kunne være en kroppssjanger, hvor tilskuerreaksjoner assosieres med fysiske sensasjoner og adrenalindrevne opplevelser av spenning og grøss. Det som eventuelt kan skille thrilleren fra slike kroppssjangere er hvorvidt tilskueren reagerer selvstendig på det han ser, eller om han nesten underbevisst imiterer karakterenes følelser. Williams trekker frem dette som definisjonen av kroppssjangere, og grunnen til at de har fått lav status; de fysiske reaksjonene bærer preg av å være nesten ufrivillige imiteringer av kroppene på skjermen (Williams 1991: 4). Det som skiller kroppssjangere fra thrilleren er at de emosjonelle høydepunktene i kroppssjangere som oppfordrer til gråt eller frykt i følge Williams er hovedsakelig symmetriske, mens emosjonelle høydepunkt i en thriller kan formidles både gjennom symmetri og asymmetri, avhengig av konteksten. Enkelte thrillere eller thrillersekvenser kan basere seg sterkt på en symmetrisk tilskuerposisjon, som for eksempel thrillere med slektskap til skrekkfilmen. Tilskuerposisjonene og reaksjonenes natur vil i slike tilfeller ligne kroppssjangere generelt. Thrillere som legger mer vekt på asymmetri,

som *North by Northwest*, vil ikke kunne plasseres inn i reaksjonsmønsteret for kroppssjangere. Ut fra dette vil jeg konkludere med at skillet mellom passive og aktive sjangere ikke åpner for å innlemme thrilleren på den ene eller andre siden. Med et flytende sjangerbegrep som inkluderer både thrillere med skrekkfilmtendenser, og thrillere som strekker seg mot sjangere som action og *film noir* gir ikke kategorier som symmetrisk/ asymmetrisk eller passiv/ aktiv et entydig bilde på hvordan tilskueren står i forhold til sjangeren. Samtidig er det mulig å se thrillerens fleksibilitet til å være både symmetrisk/ asymmetrisk, og passiv/ aktiv på samme tid som et mulig sjangertrekk i seg selv. For å kunne komme nærmere en slik konklusjon er det nødvendig å diskutere hva tilskueren føler for filmen.

### 3.2 "Is it safe?"

I en av de mest legendariske scenene fra *Marathon Man* blir collegestudenten Babe torturert av ex-nazist og lege Christian Szell (Laurence Olivier). Babe er bundet til en stol i et hvitt murrom. Szell vrir en justerbar kontorlampe slik at den lyser direkte i ansiktet på Babe, som en kombinasjon av en tannleges behov for godt lys, og etterforskerens utpsykingsmetode under avhør. Szell gjentar hele tiden det kryptiske spørsmålet "Is it safe?", og når Babe ikke kan svare finner Szell frem tannlegespeil og sond, det spisse pirkeredskapet som selv i godhjertede og velmenende tannlegers hender assosieres med smerte (fig. 1). Szell finner en skadet tann i Babes munn, og pirker i nerven så hardt han kan. På dette tidspunktet vet både Babe og tilskueren at Babes bror har arbeidet som hemmelig agent, og ble drept av Szell tidligere på dagen. Plottet har fulgt både Babes og brorens historier så langt, og dermed vet tilskueren langt mer om hendelsesforløpet enn Babe. Tilskueren vet at Babe ikke kan svare på Szells spørsmål, og at torturen er meningsløs. En kort stund ser det ut til at Babe er reddet av brorens agentkollega, men kollegaen viser seg å være en dobbeltagent, og tar ham med tilbake til torturlokalet. Denne gangen finner Szell frem et tannlegebor og borrar i Babes fortann for å tvinge frem svar på et spørsmål Babe ikke forstår.



Fig 1: POV-innstilling fra *Marathon Man*

Hvordan forholder tilskueren seg til torturscenen? Oppfordres tilskueren til empati, og å føle smerten og rådløsheten Babe føler? Eller oppfordrer sekvensen til sympati med Babe og hans situasjon? Med Greg Smiths stemningstegn er det mulig å forklare hvordan filmen formidler stemninger og korte, tydelige følelser. Men for å forklare hvorfor tilskuere reagerer emosjonelt på filmens plot eller karakterenes skjebner er det nødvendig med en litt annen innfallsvinkel. Hvordan knytter tilskueren seg til karakteren? Hva kan forklare at den fiksjonelle smerten skuespilleren simulerer på lerretet gir tilskueren en emosjonell reaksjon?

### 3.3 Speilnevroner

En relativt ny teori innenfor kognitiv neurologi og kognitiv psykologi tar utgangspunkt i oppdagelsen av *mirror neurons*, speilnevroner, fra tidlig på 1990-tallet, og ser denne delen av hjernen som viktig for våre reaksjoner til andres følelser. Speilnevroner er en liten cellesamling i den motoriske hjernebarken som aktiveres både når vi utfører bestemte handlinger som å smile, eller føler frykt, og når vi ser andre gjøre eller føle det samme. (Iacoboni 2008, Ramachandran 2007, Hustvedt 2010: 93, Røsjø 2010: 28). At cellene ”lyser opp” både når vi selv utfører en handling og når vi ser andre gjøre det indikerer en nærmest automatisk forståelse av andres handlinger eller følelser gjennom en slags refleks, en indre imitasjon (Boyd 2009: 142). Denne nevrologiske oppdagelsen kan også forklare noe av den grunnleggende fascinasjonen mennesker har for historiefortelling, og å se film: ”When we (and apes) look at others, we find both them *and ourselves*” (Forfatterens kursiv) (Iacoboni 2008: 139). Å se på andre for å se seg selv er også en side ved tilskuerens engasjement i filmen. Uttrykk som ”filmen traff meg” og ”jeg identifiserte meg med karakterene” kan tolkes som gode filmopplevelser hvor tilskueren kjente seg igjen, eller så noe av seg selv i filmens handling, selv om folk, som tidligere nevnt, legger ulik mening i identifikasjonsbegrepet (Carroll 1990: 94). Speilnevroner kan være en nevrologisk forklaring på hvordan tilskueren speiler karakterenes følelser og deres ansiktsuttrykk, og dermed føler det karakterene føler. Men tilskuerens emosjonelle tilknytning til filmen strekker seg utover ren etteraping av karakterens følelser eller ansiktsmimikk. Teoriene om hvordan vi engasjerer oss i filmopplevelsen er flerfoldige, men flere av dem tar utgangspunkt i tilskuerens forhold til karakterene.

### 3.4 Kognitiv filmteori og sympati

Koblingen mellom speilnevroner og empati er én teori om hvordan tilskuere engasjerer seg emosjonelt under filmopplevelsen. Det finnes flere teorier om hva som skiller filmfølelser fra

emosjonelle reaksjoner vi har til vanlig som fokuserer på at det å føle sorg, glede, triumf eller smerte overfor en film er annerledes enn å føle det i det virkelige liv. Ed S. Tan skiller mellom ”ekte” følelser og ”virtuelle” følelser, og påpeker at tilskuerens følelse av sinne eller sympati i forbindelse med karakterene eller handlingen ikke manifesterer seg i faktiske handlinger, og dermed er en annen type følelser enn de i ”det virkelige liv” (Tan 1996: 7, 180). Dette ligner Kendall Waltons teori om at tilskueren blir ”kvasiredd”, en annen type redsel enn han ville følt overfor en virkelig hendelse (Walton 1990: 247). Tans teori er også konsistent med Grodals mental flyt-begrep, hvor tilskuerens følelser ikke oversettes til motoriske handlinger. Men selv om følelser for filmen kan ses som annerledes enn følelser i det virkelige liv er de like fullt emosjonelle reaksjoner som springer ut fra tilskuerens forhold til det som skjer på lerretet. En tidlig teori for å beskrive denne prosessen er *screen theory*, hvor blant annet Christian Metz mener tilskueren identifiserer seg med kamera, og sekundært, at de identifiserer seg med karakterene (Metz 1982: 14).

Vaage beskriver identifikasjonsbegrepet i *screen theory* som *the fusion view*. Her beskrives filmopplevelsen som om tilskueren lever seg så dypt inn i karakteren at han glemmer seg selv, og opplever karakterens følelser som sine egne - tilskueren og karakteren fusjonerer (Vaage 2008: 9). Kognitiv filmteori, som er formulert som en kritikk mot identifikasjonsbegrepet og *the fusion view*, bygger på argumentet at tilskueren er i stand til å føle noe annet enn karakteren. Noël Carroll foreslår begrepet *assimilation* i stedet for identifikasjon, og viser til tilskuerens sympati overfor karakteren, i motsetning til blind identifisering (Carroll 1990: 95). Her ses tilskuernes bevisste eller kognitive prosesser som en del av tilskueropplevelsen (Vaage 2008: 11). Som tidligere nevnt definerer Vaage sympatibegrepet som å føle for noen andre, og ønske å hjelpe dem (Vaage 2008: 24). Det er denne følelsen Carroll eksemplifiserer med assimilasjonsbegrepet, ved å vise til tilskueres karaktertilknytning i en skrekkehistorie. Når han leser en beskrivelse av protagonisten i et skrekkescenario dupliserer han ikke sinnsstemningen hennes, han *absorberer* situasjonen og er i stand til å forstå hvordan protagonisten opplever situasjonen. I tillegg kan han se situasjonen utenfra - kanskje han som tilskuer eller leser vet noe om angriperen eller om en hjelper i umiddelbar nærhet som protagonisten ikke vet. Han trenger ikke identifisere seg med protagonisten for å forstå situasjonen, han trenger bare forstå hvorfor hennes emosjonelle reaksjon er passende, han må forstå hvorfor hun føler seg truet av angriperen. Carroll mener at sympati er den dominerende tilskuerposisjonen, hvor vi kan føle medynk eller frykt for karakteren men ikke simulerer karakterens følelser (Carroll 1990: 95ff). Samtidig skriver han at karakterenes følelsesmessige

reaksjon forteller tilskueren hvordan de skal reagere. Når karakteren er vettskremt forteller dette tilskueren at de også har grunn til å føle frykt, men Carroll understreker at tilskueren ikke simulerer karakterens følelser. (Carroll 1990: 24).

### 3.4.1 Murray Smiths sympatistruktur

Som nevnt knytter Smith begrepet asymmetrisk innlevelse opp mot en sympatisk tilskuerposisjon. Når tilskueren føler noe annet enn karakteren mener Smith dette tilsvarer sympatiske følelser. Han formulerer noe han kaller en sympatistruktur, hvor tilskueren først og fremst må gjenkjenne karakteren (*recognition*). Deretter formes karakertilknytningen enten gjennom allianse (*allegiance*) hvor tilskueren forholder seg til karakteren etter hvert som han lærer om karakterenes motiver, mål og handlinger, eller ved at tilskueren stiller seg på linje med karakteren (*alignement*), hvor tilskueren får tilgang til det karakteren tenker og føler (Smith 1995: 6ff). Gjenkjennelse handler om at tilskueren bruker informasjonen hun får om karakteren, både gjennom historien, gjennom karakterens handlinger og ut fra sin erfaring med mennesker i det virkelige liv, og slik ser for seg karakteren som flerdimensjonal. Smith beskriver denne prosessen som essensiell for at tilskueren skal forme en tilknytning til karakteren. Tilskueren vil ikke tiltrekkes av en haug egenskaper, karakteren må fremstilles som et menneske det er verdt å bry seg om (Smith 1995: 82). Allianse henger nært sammen med karakterens moral, og hvordan tilskueren oppfordres til å alliere seg med karakteren ut fra denne, slik Carroll argumenterte i forrige kapittel, hvor han viste til moral som en viktig forutsetning for at tilskueren skal bry seg om karakteren, og spenningen utvikles.

Ifølge Smith krever en sympatisk tilskuerposisjon at tilskueren forstår karakteren og den narrative situasjonen han befinner seg i. Tilskueren må gjenkjenne karakterens emosjon, og bevisst reagere med en annen, og passende emosjon. Smith plasserer en empatisk reaksjon som en del av sympatistrukturen og som en prosess hvor tilskueren blir kjent med karakteren. Gjennom *affective mimicry* - en autonom imitasjon av karakterenes uttrykk, eller en mer frivillig simulering av deres emosjoner, kan tilskueren føle empati, men de empatiske følelsene kan modifiseres eller avvises av tilskuerens kognitive innlevelse i handlingen (Smith 1995: 103ff). Sagt mer direkte sier Smith at de empatiske emosjonene kan modifiseres av de sympatiske og mer bevisste emosjonene. Empati er dermed en del av sympatistrukturen, men underordnet det bevisste, sympatiske karakterengasjementet. Smith argumenterer for at sympati er den dominerende tilskuerposisjonen, men fremhever både sympati og empati som nødvendige for å alliere seg med, eller stille seg på linje med karakteren.



### 3.4.2 Empatisk tilskuerposisjon

Vaage, derimot, argumenterer for at empati er den dominerende posisjonen i tilskuerens engasjement i film. Der Smith karakteriserer sympati som den bevisste eller kognitive tankeprosessen hvor tilskueren må gjenkjenne karakterens emosjon og reagere deretter, legger Vaage vekt på at en empatisk karakertilknytningen innebærer at tilskueren er bevisst at han føler noen andres følelser (Vaage 2008: 56). Den empatiske forståelsen av hva andre føler kan ses som en forlengelse av strukturalistenes karakteridentifikasjon, i begge tilfeller vil tilskueren føle det samme som karakteren, men i den empatiske modellen er tilskueren klar over at følelsene ikke er hans egne, han opprettholder en distanse til karakteren og smelter ikke sammen med karakteren i en tilstand hvor han glemmer seg selv. For å kunne føle empati med karakteren er det også nødvendig å føle en slags enighet eller harmoni med karakteren i utgangspunktet (Plantinga 1999: 245). Dette kan knyttes til tilskuerens generelle karakertilknytning, uavhengig om dette kalles karaktersentrering, allianse, eller ”identifikasjon” i den forstand at tilskueren liker karakteren. Tilskueren må bry seg om karakteren for å føle empati.

Der Smith skiller mellom ulike nivåer av empati, frivillig emosjonell simulering og mer autonom imitering av karakterenes følelser, skiller også Vaage mellom ulike typer empati. *Embodied empathy*, eller kroppslig empati, og *imaginative empathy*, hvor tilskueren må forsøke å se for seg karakterens emosjonelle tilstand (Vaage 2008: 69, 154ff). *Imaginative empathy* kan ses som en nødvendig tilskuerposisjon overfor kunstfilmer med få stemningstegn som orienterer tilskueren om hvordan handlinger skal tolkes, som krever at tilskueren forsøker å sette seg inn i karakterenes sted. Mainstream film oppfordrer snarere til kroppslig empati gjennom stilistiske effekter og en subjektiv fortellerteknikk som lar tilskueren føle det karakteren føler i særlig intense deler av historien. Dette knyttes så opp mot kroppssjangere, hvor behovet for symmetri mellom tilskuer og karakter også kan uttrykkes som et behov for kroppslig empati (Vaage 2008: 160). På denne måten kan empati være med å skille kunstfilm fra sjangerfilm. En av måtene begge former for empati kan formidles til tilskueren på er gjennom skuespillerens gester og mimikk.

### 3.4.3 Empati og ansikt

I følge Carl Plantinga er den empatiske tilskuerposisjonen nært knyttet til bruken av karakterenes ansikter som visuelt virkemiddel. Et nærbilde av en karakters ansiktsuttrykk kommuniserer følelsene hennes, men slike nærbilder fungerer også som en katalysator for å

fremkalle empatiske følelser hos tilskueren (Plantinga 1999: 239ff). De empatiske følelsene kan fremkalles gjennom *emotional cognition*, hvor karakterens følelser eller sinnstilstand ”smitter over” på tilskueren, via *affective mimicry*, hvor tilskueren har en tendens til automatisk å kopiere karakterens ansiktsmimikk, eller ved *facial feedback*, en kombinasjon av de to foregående termene. Ifølge *the facial feedback hypothesis* påvirker tilskuerens autonome adopsjon av karakterenes ansiktsmimikk også tilskuerens følelser. Hvis tilskueren imiterer protagonistens triste ansikt kan det lede til at tilskueren også føler en subjektiv tristhet (Plantinga 1999: 243ff). Som Murray Smith ser Plantinga en slik imitering som en autonom reaksjon. Ut fra teorien om speilnevroner og empati er det en gyldig antagelse at tilskueren kan speile eller imitere karakterers ansiktsuttrykk, særlig hvis disse vies nok fokus eller tid på skjermen.

Et argument mot Plantingas hypotese er at karakterens ansiktsuttrykk sannsynligvis ikke er det eneste i filmens narrativ som formidler den triste følelsen, som vist med Greg Smiths stemningstilnærming. Dette fører til en høne og egg-situasjon, hva kommer først, den triste følelsen eller imitasjonen av ansiktsuttrykket? For tilskuerens emosjonelle engasjement er rekkefølgen mindre viktig, ulike virkemidler fungerer sammen for å formidle en stemning, hvor nærbilde av en karakters følelsesladete ansikt bare er et av virkemidlene. Plantinga understreker viktigheten av den narrative konteksten for at nærbilder av ansikter skal kunne føre til en empatisk reaksjon. Ansiktet må få oppmerksomhet, for eksempel ved at kamera beveger seg stadig nærmere ansiktet, lengden på nærbildeinnstillingen må være lang nok til å skille seg ut som et emosjonelt viktig øyeblikk, tilskueren må ha etablert en allianse med karakteren, filmens kontekstuelle virkemidler må bidra til å formidle de samme følelsene som ansiktsuttrykket, og til sist avhenger en empatisk reaksjon av tilskuernes individuelle forskjeller (Plantinga 1999: 249).

#### **3.4.4 Empatisk smerte i tannlegestolen**

Tilbake til tannlegetorturscenen fra *Marathon Man* hvor Babe sitter knyttet fast i stolen, følger kamera Szell mens han åpner en stresskoffert. Kamera befinner seg på Babes side av bordet slik at verken tilskueren eller Babe kan se hva kofferten inneholder. Kamera følger Szell mens han strekker en ledning fra kofferten og bort til en stikkontakt i veggen. Szell kommer tilbake til kofferten, og ut fra lyden høres det ut som han tester et tannlegebor bak det åpne koffertlokket. Det klippes til et nærbilde av Babes ansikt, forvridt i en grimase fordi en av Szells dresskledde hjelpere tvinger munnen hans åpen. Babes øyne blir stadig større, til de

er vidåpne, og han ser forskrekket ut. Samtidig blir lyden av boret sterkere etter hvert som det nærmer seg Babe. Deretter får tilskueren se det Babe ser. Et nærbilde av Szells hånd som griper tannlegeboret og fører det direkte mot kamera, som om kamera er plassert inne i Babes munn. Lyden av boret øker i styrke, og jo nærmere boret kommer kamera, jo mer glir bildet ut av fokus. Det ufokuserte bildet glir over i et fokusert nærbilde av Szells uttrykksløse øyne, og en utydelig refleksjon av Babes munn i brillene hans. Lyden fra boret indikerer at det har møtt motstand i en tann, før kamera panorerer til venstre og rammer inn den sirkulære lampeskjermen som fyller bildet med hvitt lys, samtidig som Babe begynner å skrike av smerte. Kamera går enda nærmere inn i lampelyset, slik at hele bildet består av hvitt, hardt lys, mens Babe fortsetter å hyle.

Hvorfor er denne scenen ubehagelig eller vemmelig å se på? Hvilken tilskuerposisjon oppfordres det til gjennom det tilskueren vet om karakterene, og den visuelle fremstillingen? Jeg vil argumentere for at tilskueren oppfordres til å simulere Babes frykt for smerte ved å speile hans redde ansiktsuttrykk, og hans klaustrofobiske, nytteløse kamp for å komme seg løs fra stolen. Scenen oppfordrer til en empatisk tilskuerposisjon. Alternativet er at tilskueren inntar en sympatisk posisjon, slik Noël Carroll beskriver med utgangspunkt i skrekkfilmsjangeren. Tilskueren absorberer situasjonen, forstår hvorfor Babe er redd for tannlegeboret og sympatiserer med hans nært forestående fysiske smerte. En sympatisk tilskuerposisjon avhenger av at tilskueren ser situasjonen utenfra og erfarer en følelse av urettferdighet og sinne mot Szell. Det er mulig å tenke seg dette som en legitim reaksjon siden tilskueren vet at Babe ikke sitter på informasjonen Szell ber om, men i denne scenen plasserer lyd og bilde tilskueren som en del av handlingen. Han oppfordres ikke til å være en observerende flue på veggen, men ser snarere situasjonen fra Babes sete.

Er det mulig å tenke seg at tilskueren ikke bare simulerer frykten, men også smerten Babe opplever, selv om tilskueren vet at han selv ikke står i umiddelbare fare for å bli boret i fortannen? Kan Babes hyl, sammen med lyden av boret og POV-innstillingen som retter boret direkte mot tilskueren, og i den forlengelse tilskuerens egen munn føre til at scenen gjør *vondt*? Det finnes et fenomen hvor tilskueren vil føle Babes smerte nærmest som sin egen, kalt *mirror-touch synesthesia*. Den ”vanlige” og mer utbredte formen for synestesi manifesterer seg i enkelte menneskers evne til å forbinde tall, bokstaver eller til og med toner med farger, slik at for eksempel tallet 3 oppleves som blått, bokstaven J fremstår som grønn eller tonen A ”høres” lilla ut. Mennesker med *mirror-touch synesthesia* føler andres psykiske

eller fysiske følelser nærmest som sine egne, og før fenomenet fikk et vitenskaplig navn i 2005 kunne personer med denne tilbøyeligheten anses for å være ”ekstremt empatiske”. (Hustvedt 2010: 117ff). Oppdagelsen av fenomenet er nært koblet til den voksende kunnskapen om speilnevroner, og senere forskning kobler *mirror-touch synesthesia* med forsterkede empatiske evner, som igjen forsterker tanken om at empati med andre skjer gjennom en prosess hvor vi simulerer andres følelser (Banissy og Ward 2007: 815-816). Fenomenet støtter opp under teorien om at tilskuere kan leve seg empatisk inn i karakterens smerte og følelser.

Dette fenomenet kan sammenlignes med Plantingas *facial feedback*. Også her beskrives tilskuerens adopsjon av karakterenes ansiktsuttrykk som noe automatisk og nærmere en refleks enn en kognitiv prosess.<sup>10</sup> Dette kan minne om identifikasjonsbegrepet fra *screen theory*, hvor tilskueren fusjonerer med karakteren og føler det samme som ham, eller de passive følelsene fra Williams’ kroppssjangere. Men Vaage presiserer at en empatisk tilskuerposisjon ikke er en passiv refleks, men snarere en aktiv prosess som krever at tilskueren forstår at de føler noe på vegne av en annen. Å føle Babes smerte vil i dette tilfelle være en empatisk tilskuerposisjon. Jeg mener scenen oppfordrer til dette gjennom POV-innstillingen med tannlegeboret, og av lydeffektene av boret som øker i styrke når det nærmer seg Babe, kamera og i forlengelsen av disse – tilskueren. Bruken av lyd i denne scenen kan ses som et auditivt POV, hvor tilskueren hører lydeffektene som fra Babes ståsted, selv når kamera ikke inntar en visuell POV-innstilling. Tilskuerens tilgang til Babes ansiktsuttrykk, hans formidling av sine følelser gjennom kroppsspråk og uttrykk, og den nærgående formidlingen av hva Babe frykter lar tilskueren se hva han er redd for, og hans reaksjon. Å frykte smerten av tannlegeverktøy uten bedøvelse er legitimt i seg selv, og trenger knapt erfaring eller en kulturell konsensus for å gjenkjennes som en trussel. Instrumentets nærhet med Babe og tilskueren reflekteres både i nærbildene, og i lydeffektene, som høres ut som de stadig kommer nærmere. Å ha sympati med Babe vil i denne scenen bety å synes synd på ham, finne det beklagelig og urettferdig at han har havnet i denne situasjonen, og føle med ham i ubehaget han må gjennomgå. Måten innstillingene er klippet sammen derimot, oppfordrer tilskueren til å føle hans smerte, være i hans sted, nærmest kjenne fantomsmerter i egne tenner mens Babes tenner bores. De POV-lignende innstillingene fra Babe mot Szells

---

<sup>10</sup> Hvis *mirror-touch synesthesia* kan ses som en ufrivillig empatisk refleks vil neste fenomen på den reflektive empatiskalaen kunne være *echopraxia*, den ufrivillige gjentakelsen eller imitasjonen av andres bevegelser, en slags refleks eller *tic*. Gjentakelsen av andres lyder eller ord kalles *echolalia*.

forberedelser, og når tannlegeboret bringes direkte mot kamera, oppfordrer tilskueren til å være i Babes sted, og ikke bare observere scenen som et distansert vitne som synes synd på protagonisten.

### **3.5 *The Shining* og POV**

Karakterenes POV-innstillinger har vært et mye studert virkemiddel for tilskueres identifisering med karakterene. Gjennom en optisk POV-innstilling får tilskueren se det karakteren ser, og er dermed så nært visuell identifikasjon med karakteren som det er mulig å komme. Murray Smith argumenterer mot tanken at POV-innstillinger trekker tilskueren inn i karakterens subjektivitet uavhengig av konteksten, og påpeker at den narrative strukturen rundt POV-innstillingen er utslagsgivende for hvordan tilskueren forholder seg til det. POV setter ikke nødvendigvis tilskueren på linje med karakteren, innstillingen kan like gjerne brukes til å skjule kikkerens identitet, som er en vanlig funksjon i skrekkfilmer (Smith 1995: 84, 156). POV-innstillingens vanligste plassering er å vise at karakteren ser på noe, deretter en POV-innstilling som viser hva karakteren ser og så tilbake til karakterenes ansikt. Selve POV-innstillingen understreker viktigheten av hva karakteren ser på, og det påfølgende ansiktsuttrykket kommuniserer hva han føler overfor det han ser (Plantinga 1999: 241). POV fører ikke automatisk til en empatisk tilskuerposisjon, men dette kan være en av innstillingens effekter, avhengig av konteksten.

Et legendarisk eksempel på bruk av POV finnes i Stanley Kubricks *The Shining*. Jack Torrance tar jobben som vaktmester på Overlook Hotel i vinterhalvåret, mens hotellet er tomt for gjester skal han holde oppsyn med stedet og passe på at rørene ikke fryser og at hotellet ikke blir skadet av værforholdene. Jack tar med sin kone og sin sønn opp til hotellet, hvor de skal tilbringe tiden alene et halvt års tid. Tidlig i fortellingen blir det tydelig at dette hotellet ikke er så koslig som familien hadde håpet. Wendy Torrance frykter at det befinner seg en kvinne i hotellet som har skadet sønnen hennes og forteller Jack at hun vil ta med seg sønnen vekk fra hotellet, hvorpå Jack blir sint og stormer ut av rommet. I frykt for den fremmede kvinnen bærer Wendy med seg et balltre mens hun leter etter Jack, og kommer over skrivebordet hvor han har sittet store deler av vintersesongen og arbeidet med romanen sin. Først filmes Wendys ansikt i det hun nærmer seg skrivemaskinen og kikker ned på papiret. Kameravinkelen er lav, og rammer inn baksiden av skrivemaskinen slik at den dekker nesten hele den nederste tredjedelen av bildet (Fig. 2). En underliggende, mørk, brummende lyd skifter akkord samtidig som den blir sterkere og minner mer om filmmusikk enn om en

lydeffekt. Wendys ansikt kommer til syne over kanten av arket, og øynene hennes beveger seg fra side til side mens hun leser. Etter hvert bøyer hun seg nærmere, puster raskere, øynene og munnen åpner seg mer, og hun leser hurtigere og hurtigere. Det klippes til POV-innstillingen, et nærbilde av arket som står i skrivemaskinen, med setningen ”All work and no play makes Jack a dull boy” på hver eneste linje (Fig. 3).



Fig. 2: *The Shining*

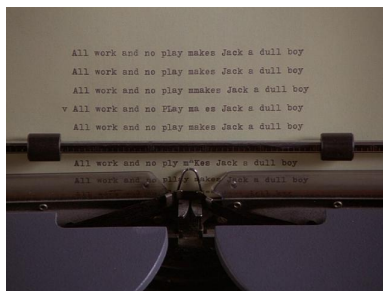


Fig. 3: POV-innstilling



Fig. 4: "All work ..."

Arket rulles oppover og avslører flere identiske linjer, før det klippes tilbake til Wendy som ser skremt ut, retter seg litt opp i ryggen og lar blikket gli til venstre på skrivepulten. Nå er klangbildet i ferd med å fylles av lyse, stikkende, gnagende strykereffekter, og lyse lyder som glir opp og ned, som en refleksjon av Wendys undrende og stadig reddere kroppsspråk. Hun fester blikket på noe annet, sperrer øynene opp og fryser til, før hun flytter kroppen mot det som drar blikket hennes til seg. Det klippes til et nærbilde av en boks full med papir, før det kjapt zoomes nærmere inn på papiret slik at det mulig å lese at også her er den samme setningen gjentatt igjen og igjen. Effekten av denne *Vertigo shot*<sup>11</sup>-inspirerte zoomen er at blikket nærmest ufrivillig "suges" mot papiret, som gjør at denne POV-innstillingen ikke bare plasserer tilskueren der Wendy står, men også gir tilskueren visuell tilgang til *hvordan* Wendy ser på arket gjennom en brå zoomeffekt. Dette koordineres med en skarp lyd av strykere som spiller en rask, stigende glissando, lik lyden av en knirkende dør som åpnes. Det klippes så til Wendys ansikt og overkropp, fortsatt filmet nesten direkte nedenfra, før det klippes til nok en POV-innstilling som viser hånden hennes mens hun blar seg stadig hurtigere ned i bunken, og arkene med den samme teksten skrevet i ulikt utformede avsnitt (Fig. 4). Det klippes så

<sup>11</sup>*Vertigo shot* er en spesialeffekt hvor kamera trekkes unna objektet samtidig som det zoomes inn (eller omvendt, kamera går nærmere mens det zoomes ut) hvor objektet bevarer den samme størrelsen, mens omgivelsene endres. Å se at perspektivet endres mens objektet ikke forandrer størrelse formidler en foruroligende effekt som har en større emosjonell innvirkning enn en verbal beskrivelse kan uttrykke. Effekten har sitt navn fra en scene i et kirketårn i *Vertigo* (1958) hvor effekten brukes for å understreke John "Scottie" Fergusons (James Stewart) høydeskrekk og følelse av svimmelhet når han ser ned alle etasjene i trappetårnet.

tilbake til henne, og hennes nå enda mer skremte ansikt, før uttrykket hennes går over i fortvilelse og nesten-gråt mens hun fortsatt blar febrilsk i papirene. Vekslingen mellom POV og Wendys reaksjon følger et veletablert mønster, og her vil Wendys formidling av skrekk, og tilskuerens eventuelle imitasjon av hennes ansiktsmimikk oppfordre til en empatisk tilskuerposisjon. Klippingen mellom hva hun ser og hvordan hun ser på det formidler til tilskueren hvor alvorlig og dyptgående Jacks vrangforestillinger stikker. I POV-innstillingen hvor Wendy ser ned på papirbunken (fig. 4) og kamera zoomer raskt inn (Vertigoeffekten) får tilskueren – i tillegg til å se hva Wendy ser på – en visuell fremstilling av hvordan hun ser på det. Øynene hennes dras mot arket, og samtidig illustrerer den sterke og brå strykerklissandoen magesuget og sjokket hun opplever når hun ser hvor lenge Jack har skrevet de samme linjene om og om igjen. Fordi tilskueren får tilgang til reaksjonene på det hun ser kan de lettere leve seg inn i hvilke implikasjoner dette har for henne og hennes sønn der de er isolert på et øde sted med en åpenbart gal mann.

Wendy blar febrilsk i papirene mens lydbildet fortsetter, og det klippes over i svart før kamera sakte beveger seg fra høyre mot venstre, og viser Wendy bakfra. Kamerainnstillingen sniker seg sakte frem fra bak en søyle, som et menneske som titter frem fra bak et gjemmede, før Jacks silhuett trer sakte inn i bildet. Det som først ser ut til å være en POV-innstilling viser seg å ikke være en egentlig POV, men den første effekten av innstillingen oppfordrer tilskueren å anta at denne nye kameravinkelen betyr at Wendy blir observert. Murray Smith påpeker som nevnt at dette er en måte å bruke POV på; som et tegn på iakttakelse og varsel om fare (Smith 1995: 156). En slik bruk av POV kan sies å oppfordre til en sympatisk tilskuerposisjon, hvor tilskueren har grunn til å anta at Wendy blir iakttatt, og føler skrekk på hennes vegne, selv om hun selv ikke vet hun er i fare. Wendys oppførsel tidligere i scenen gir inntrykk av at hun ser på noe hun ikke bør se. Ved å filme henne underfra og vise det store hvite rommet bak henne hvor Jacks ansikt kan åpenbare seg når som helst oppfordres tilskueren mer eller mindre bevisst å forvente at Jack kan komme til å finne henne. POV-sekvensen er med på å delvis flytte karaktertilknytningen fra den stadig galere Jack tilskueren hovedsakelig har fulgt så langt, over til Wendy og Danny som nå er i en mer reell fare, på et øde hotell, sammen med en mann som tydelig er drevet til vanvidd gjennom timevis ved skrivemaskinen. Hovedsakelig fungerer bruken av POV i scenen som en oppfordring til å føle kroppslig empati med Wendy, både gjennom hennes ekspressive ansiktsuttrykk, og gjennom musikken og kameras zoom som formidler hennes frykt og hva hun føler for det hun ser. Denne scenen alene kan ikke vise at empati er den dominerende tilskuerposisjonene i *The*

*Shining*. Men sammen med den tidligere nevnte badromsscenen hvor Jack prøver å ta seg inn i rommet med øks, og hvordan denne scenen baserer seg på en symmetrisk, og dermed empatisk tilskuerposisjon er det mulig å foreslå at empati er en sentral tilskuerposisjon i denne filmens mest intense og spenningsfylte scener. Dette kan ses som et trekk ved skrekkfilmer og thrillere som deler familielikheter med skrekkfilmen, slik *The Shining* gjør. Linda Williams beskriver skrekksjangeren som en kroppssjanger som oppfordrer tilskueren til å speile karakterenes frykt og grøss. Hva så med en thriller som ikke deler like mange likhetstrekk med skrekkfilmsjangeren?

### **3.6 En usympatisk mann – empatisk tilskuerposisjon i *Insomnia***

Den originale, norske filmatiseringen av *Insomnia* handler om den svenske Kripsetterforskeren Jonas Engström (Stellan Skarsgård) som jobber i Norge, og blir kalt opp til et nordnorsk tettsted over polarsirkelen for å oppklare drapet på en ung jente. Engström strever med å tilpasse seg midnattssola, rullegardinen på hotellrommet hans virker ikke, og han får ikke stengt sollyset ute. Som en del av etterforskningen arrangerer Engström en aksjon for å lure drapsmannen i en felle, men i tykk tåke ender han i stedet opp med å skyte sin kollega Erik Vik (Sverre Anker Ousdal). Engström har ikke lov til å bære våpen i Norge slik svensk politi kan, og for å dekke over sitt lovbrudd og påfølgende skyteuhell legger han skylden på drapsmannen. For å holde fast på denne løgnen må han utføre stadig mer tvilsomme og direkte ulovlige handlinger for å redde sitt eget skinn. I tillegg til å bytte ut bevismateriale, skyte en hund, tafse på en tenåringsjente, plante bevis og bryte seg inn i en leilighet vikles han dypere inn i løgnene når det viser seg at drapsmannen så ham skyte Vik, og for å opprettholde fasaden må Engström nå beskytte drapsmannen, og forsøke å legge skylden over på noen andre. I begynnelsen av filmen er Engström en pålitelig politidetektiv, men etter hvert som han foretar stadig mer egoistiske og ulovlige valg er det naturlig at tilskuerposisjonen formes ut fra handlingen.<sup>12</sup>

Jeg velger å se på en av filmens nøkkelsekvenser og diskutere denne opp mot Murray Smiths sympatistruktur og Vaages empatibegrep. Nøkkelsekvensen former filmens konflikt, nemlig scenen som leder frem mot Viks død, og Engströms påfølgende forklaring til politisjefen. En

---

<sup>12</sup> Måten protagonisten i *Insomnia* presenteres er interessant å sammenligne med den amerikanske nyinnspillingen fra 2002 med Al Pacino i hovedrollen som politietterforsker Will Dormer. Her har protagonisten en langt mindre tvetydig moral, Dormer skyter en allerede død hund, beføler ingen ungjenter, forsøker å plante bevis inne hos den egentlige gjerningsmannen og forsøker å redde jentas kjæreste fra å få skylden. Det legges dessuten langt større vekt på søvnløsheten som grunnen til at Dormer gjør sine tvilsomme valg.



aksjon for å lokke morderen i en felle tenkes ut og planlegges av Engström. Når drapsmannen dukker opp mister en av politibetjentene en termos i bakken, slik at mannen blir oppmerksom på dem, og stikker av gjennom en skjult tunnel under et båtnaust. Engström, Erik Vik og politimannen Zakariassen følger etter, og når de kommer ut av tunnelen ligger tåka tykk. Engström gir sine kolleger ordre om hvilken retning de skal løpe ("Erik, du tar bakkammen, och när du kommer til botten så tar du til venster") og fortsetter selv rett frem. Et skudd blir avfyrt, og Engström finner Zakariassen skutt i foten. Han peker hvilken vei gjerningsmannen løp, og Engström løper etter. Han faller på det stenete underlaget, og et skudd avfyres mot ham. Han sikter sin egen pistol mot retningen skuddet kom fra, ser en skikkelse og skyter. Skikkelsen faller om, og mens Engström går mot ham finner han en revolver på bakken som han rolig legger på innerlommen. Først når han kommer helt nær den skutte skjønner han at han har skutt Vik. Vik ser på ham med forskremte øyne og hveser "Du sa til høyre. Du sa ...", før han dør. Viks misforståelse av Engströms ordre må ses i sammenheng med at han flere ganger tidligere har mistet tråden i samtaler, og glemt hva de i det hele tatt pratet om. Engström ser vantro ned på den døde Vik og reiser seg sakte opp i den gråblå tåka. Han blunker, og stemmen hans legges over bildet hvor han begynner å forklare hendelsesforløpet. Det klippes til Engström inne på et kontor, stirrende stivt ned fremfor seg mens han fortsetter å monotont gjengi hva som har skjedd. Kamera sirkler sakte mot venstre mens Engström sitter urørlig i midten, og korte klipp av aksjonen klippes inn samtidig som han forklarer seg. Engström er fortsatt ikledd regnjakke, og sitter foran et vindu med sterkt, blått dagslys som lyser ham opp bakfra, fremhever at han er svett eller våt i ansiktet, og gjør den bleke, glinsende huden hans enda mer blåhvit. Så langt stemmer forklaringen hans med det tilskueren har sett av aksjonen. Politisjefen som hører på Engström avbryter for å spørre om morderen skjøt Vik og deretter løp rett mot Engström. Engström nøler. Spør "Hva?" og politisjefen gjentar spørsmålet. Engström stopper opp, ser politisjefen inn i øynene. Det klippes kort til Vik som kommer løpende ut av tåka, og en mørk lyd tar til, lett vibrerende som lyden av noen som spiller på glass, men dypt i registeret, nesten som en uhørlig lydeffekt.

I løpet av Engströms forklaring får tilskueren nærmest ta del i hans løgn og hans tankeprosess. Politisjefen ser ut til å ta for gitt at skuddet morderen avfyrrer er det som dreper Vik. Den mørke, hule lydeffekten blir sterkere, Engström ser ned i bordet mens han tenker, svelger, og biter tennene sammen. Så kikker han rett inn i politisjefens øyne, og forteller sin første direkte løgn. Uten å røre på hodet, og nesten uten å bevege en muskel i ansiktet forklarer han hvordan han fulgte etter morderen som skjøt mot ham igjen, men bommet, og at morderen greide å

komme seg unna i tåken. Politisjefen ber ham beskrive morderen, og Engström ser igjen ned i bordet. Han svelger og biter igjen, før det klippes til kartet de brukte under planleggingen, som ligger på skrivebordet. Engström kycler kartet av bordet, og beskylder kartet for å være grunnen til at aksjonen gikk feil og Vik døde. Hadde den skjulte tunnelen under naustet vært påtegnet ville ikke ulykken skjedd. I løpet av sekvensen hvor Engström skyter Vik i tåka, og deretter lyver om hendelsesforløpet til politisjefen blir også tilskueren delaktig i løgner. Fordi hendelsen, og filmen for øvrig fortelles gjennom Engströms tilstedeværelse blir også tilskueren overrumplet når det viser seg at mannen i tåka var Vik. Politisjefen bemerker at aksjonen kanskje ville gått bedre om det var som i Sverige, at politiet fikk bære våpen. Dette kan høres ut som en slengbemerkning fra politisjefen, men tilskueren og Engström kan også tolke det som en farlig antakelse fra politisjefens side, om at han vet at Engström bærer våpen uten lov.

### 3.6.1 Sympati

Drapet på Vik og Engströms påfølgende løgn legger grunnlaget for resten av filmen. Engström må ty til stadig nye løgner for å dekke sine spor, og samtidig forsøke å ta morderen i den opprinnelige saken. Når det viser seg at morderen så Engström skyte Vik, kompliserer det situasjonen ytterligere, og Engström tvinges til å samarbeide med morderen for ikke å bli avslørt. Ved å studere hvilken posisjon tilskueren oppfordres til å innta i aksjons- og forklaringssekvensen kan det være mulig å si noe om tilskuerens tilknytning til protagonisten i historien generelt.

Ut fra Smiths sympatistruktur kan filmens handling frem mot aksjonsscenen sies å oppfordre tilskueren til å stå på linje med Engström. Det er denne karakteren tilskueren følger gjennom tåka, og hans handlinger og reaksjoner tilskueren har tilgang til. Smith kaller en slik tilknytning til karakteren *spatio-temporal attachment*, fortellingen følger Engström gjennom tid og sted, men gir ikke innsyn i hans tanker og følelser (Smith 1995: 142). For at tilskueren skal alliere seg med karakteren må han, i følge Smith, oppfatte karakteren som moralsk overlegen i forhold til de andre karakterene (Smith 1995: 188). Som referansen til Carroll om moral viste i forrige kapittel, stadfestes karakterers moral som oftest gjennom deres handlinger, og hvordan de behandler andre karakterer (Carroll 2001: 261). Frem mot aksjonssekvensen i filmen presenteres Engström som en kald, kontrollert og pertentlig etterforsker. Han bruker fysisk makt under avhøret med den avdødes kjæreste for å få informasjon ut av ham, og han overhører kolleger baksnakke ham hvor de bemerker at

Engström under en tidligere sak ble fersket ”i meget intim samtale med hovedvitnet”. Han fremstår ikke som særlig sympatisk, men ut fra hans tilstedeværelse i alle scenene anser jeg ham som en karakter tilskueren oppfordres til å stille seg på linje med, skjønt ikke alliere seg med. Dette endres gradvis under den tåkete aksjonen. Når politibetjentene kommer ut av tunellen og inn i tåka plasseres tilskueren sammen med Engström i det uoversiktlige landskapet. Når et skudd avfyres, og Engström ser at Zakariassen er truffet blir det tydelig at morderen er kapabel til å drepe igjen, og tilskueren kan forstå og sympatisere med Engström som nå tar frem sitt våpen og løper etter. Når det i tillegg avfyres et skudd mot Engström er det forståelig at han skyter tilbake i retningen skuddet kom fra. Slik hendelsesforløpet presenteres, som en kaotisk, uoversiktlig jakt i den tykke tåka, er Engströms oppførsel et selvforsvar, og en beskyttelse av sine kolleger. I det morderen treffer Zakariassen kan Engström begynne å ses som mer moralsk overlegen, han bruker pistolen i selvforsvar, i motsetning til morderen som ikke har grunn til å tro at politiet er bevæpnet.

Den påfølgende forklaringsscenen kan ses som et forsøk på å oppfordre tilskueren til å gå enda dypere inn i en sympatisk tilskuerposisjon. Her får tilskueren tilgang til Engströms plagede ansiktsuttrykk, beklemte kroppsspråk, og hans tilbakeblikk mens han forklarer seg. Dette kan være et eksempel på hva Smith kaller subjektiv tilgang til karakteren, et steg videre fra *spatio-temporal attachment*, nærmere alliansebegrepet. Tilskueren vet at Engström ikke skjøt Vik med vilje. Innblikket i hans emosjonelle tilstand, hans monotone stemmeleie, det stive ansiktsuttrykket og det anspente kroppsspråket kan ses som argumenter for at sekvensen leder opp mot en sympatisk tilskuerposisjon hvor tilskueren oppfordres til å føle med Engström i hans feilsteg fordi han opererte ut fra den samme antagelsen tilskueren oppfordres til å ta, at skikkelsen han ser og skyter i tåka er den samme som skjøt mot ham. Ved å føle sympati, forståelse og medfølelse med Engström er det også mulig å forstå hvorfor han velger å lyve om sine handlinger.

### **3.6.2 Empati**

For at tilskueren skal godta premisset for filmen videre, at Engström velger å lyve om hva som skjedde, kreves det en bevisst tankeprosess fra tilskueren som ikke trenger å være moralsk enig med Engström, men som må forstå motivet hans. Smiths sympatistruktur kan forklare at tilskueren forstår Engström situasjon og føler med ham når hans karriere står på spill. Men et argument mot en sympatisk tilskuerposisjon kan være at tilskueren er avhengig

av å sette seg inn i Engströms emosjonelle sted for å godta premisset, og senere forstå hvorfor han fortsetter å lyve, selv når dette innebærer å forsøke å fengsle en uskyldig mann.

Forklaringsscenen legger vekt på Engströms ansiktsuttrykk og hans beklemte kroppsspråk. Ut fra Plantingas teori om ansiktsmimikk og empati er dette et eksempel på en scene som fokuserer på ansiktet, og lar nærbildeinnstillingen vare lenge, som for å gjøre inntrykk på tilskueren. Dessuten påpeker Plantinga at tilskuerens empati i et slikt øyeblikk avhenger av at tilskueren føler en allianse med karakteren (Plantinga 1999: 249). Denne alliansen formes i den forrige scenen, hvor tilskueren sammen med Engström strever med å se i tåka og bare så vidt får lov til å skimte morderen. Tilskuerens tilgang til protagonistens ansiktsuttrykk kan lede til kroppslig empati, men ut fra Engströms apatiske mine i denne scenen ligger den empatiske formidlingen snarere i *imaginative empathy*, som oppfordrer tilskueren til å sette seg inn i hva Engström føler, og hvorfor han svarer som han gjør. Et annet begrep fra tidligere i oppgaven som kan være med å belyse hvordan scenen oppfordrer til empati er Greg Smiths stemningstegn. Et av de mer subtile tegnene under Engströms forklaring er den nesten umerkelige innsmygingen av musikk, eller lydeffekten som kommer i det Engström blir spurt et direkte spørsmål av politisjefen. I det han må ta stilling til om han aktivt skal begynne å lyve er det nærmest som om samvittigheten hans begynner å dure, og varsler tilskueren om at han ikke er hundre prosent komfortabel med å servere denne omfortellingen av hva som faktisk skjedde. Sammen med den kalde lyssettingen og hans apatiske ansiktsmimikk fungerer stemningstegnene sammen for å formidle en ukomfortabel og ambivalent stemning. Fordi tilskueren ser aksjonsscenen fra Engströms sted i tåka, ser at han blir beskyttet og sammen med Engström umiddelbart kan skimte en skikkelse i tåka som han skyter mot – blir tilskueren like overrasket som Engström når det viser seg at det skutte er Vik. Allerede her plasseres tilskueren i Engströms sted, og i den påfølgende forklaringsscenen befinner tilskueren seg fortsatt på Engströms side. Det er mulig å leve seg inn i Engströms kalde oppfattelse av det som har skjedd, at Vik misforsto situasjonen, at hendelsen kan ødelegge Engströms karriere, og at det like gjerne kunne vært morderens skudd som drepte ham. Når Engström så unnviker politisjefens spørsmål og forandrer litt på den faktiske hendelsen er ikke løgnen så stor, og tilskueren kan leve seg inn i hva Engström føler – gjennom ansiktsuttrykket hans – og dermed resonnerer seg frem til løgnen sammen med ham.

Tilskuerens evne til å leve seg empatisk inn i denne sekvensen og sporadiske scener gjennom filmen som viser hvordan han reagerer fysisk på sin egne dårlige samvittighet, styrker

tilskuerens karaktertilknytning til Engström i scener hvor han foretar stadig mer problematiske valg. Etter forklaringsscenen kjører han fra politistasjonen, men stanser i et portrom for å kaste opp. Den dårlige samvittigheten kommer til uttrykk gjennom hans fysiske fremtoning, og eskalerer utover i filmen. Han mister sitt pertentlige eksteriør, og ser stadig blekere, svettere og mer ustelt ut. Han får ikke sove om nettene, tilsynelatende på grunn av den insisterende midnattssola. Dialog og lyder fra den ene scenen glir over i neste, eller dialogen begynner før det klippes til neste scene, og gir inntrykk av at Engström glir dypere inn i insomniatilstanden som påvirker lynnet og tålmodigheten hans. En empatisk tilskuerposisjon kan være med å forklare hvordan tilskueren opprettholder karaktertilknytningen selv i scener hvor det er vanskelig å se protagonisten som moralsk overlegen, eller føle sympati med ham.

### 3.6.3 Konklusjon

I Smiths sympatistruktur understreker han at empati vil være en del av tilskuerens engasjement, men at den bevisste, sympatiske prosessen er imperativ for at tilskueren skal knytte seg til det som skjer. Med rot i Vaages empatibegrep argumenterer jeg for at en empatisk tilskuerposisjon kan være like bevisst som den sympatiske, siden empati krever nok distanse til karakteren til at tilskueren skjønner at han føler noe på vegne av karakteren. En empatisk tilskuerposisjon kan forklare tilskuerens karaktertilknytning selv i sekvenser hvor karakteren ikke fremstår som verken moralsk overlegen eller enkel å sympatisere med. Dette kan ha overføringsverdi til andre filmer med moralsk tvilsomme protagonister, men hva kan det si om thrillersjangeren spesielt?

Som nevnt knytter Torben Grodal tilskuerposisjoner opp mot sjanger. I komedien er tilskueren avhengig av å distansere seg fra karakterene for å gjøre det mulig å le *av* dem, og ikke bare *med* dem. I sjangerfilmer med tydelige handlingsmål fremkaller karakterene identifikasjon hos tilskuerne, mens drama- og kunstfilmer i større grad oppfordrer til at tilskuerne skal ha sympati med karakterene (Grodal 2007: 67). Grodal definerer identifikasjon i noe løsere termer enn *screen theory*; tilskuerens simulering av karakterenes opplevelser og handlinger fører til identifisering med karakteren (Grodal 2007: 91).

”Vores simulerende identifikasjon kan derfor være psykologisk tæt på protagonistens bevidsthed eller være en mere abstrakt simulering af dennes interesser, følelser og mulige handlingspotentialer” (Grodal 2007: 93).

Slik jeg leser Grodal skisserer han et identifikasjonsbegrep som ligger tett opptil Vaages empatibegrep, hvor tilskueren kan sette seg inn i protagonistens tanker, eller på en mer abstrakt måte føle det han føler, og forstå valgene han tar. Er det mulig å si at sjangerfilmer med tydelige handlingsmål oppfordrer til en empatisk tilskuerposisjon? Både Yanal og Carroll mener spenningsoppbygging avhenger av at tilskueren sterkt ønsker et utfall fremfor et annet. Dette forutsetter at tilskueren bryr seg nok om protagonisten til å ha en sterk formening om hva som bør skje med ham. Et argument for at empati er en dominerende tilskuerposisjon i thrillerer er at empati kan skape en sterkere forståelse av karakterer i intense, emosjonelle eller plotdefinerende øyeblikk, som under Engströms skudd og forklaring. På den andre siden antyder diskusjonen rundt sympati eller empati i *Insomnia*-sekvensen at begge tilskuerposisjoner kan sies å være til stede, og til og med være nødvendige for formidlinger av ulike typer emosjoner.

Et mulig problem ved å bruke den kognitive filmteoriens tilnærming til tilskuerposisjon er teoriens generelle utgangspunkt. Som både referansene til *North by Northwest*, *The Shining* og *Insomnia* viser, varierer hva slags tilskuerposisjon filmen oppfordrer til nærmest fra scene til scene. Dette gjør det vanskelig å bruke skillet mellom sympati og empati til å si noe spesifikt om konkrete filmer eller sjangere. Teoretikerne jeg refererer til i denne diskusjonen av *Insomnia*, Margrethe Bruun Vaage og Murray Smith diskuterer tilskuerposisjoner generelt for å sette ord på at empatiske og sympatiske evner er uunnværlige for å leve seg inn i en historie. Selv om det er problematisk å bruke denne tilnærmingen for å si noe om konkrete filmer ser jeg det likevel som verdifullt å ta i bruk begreper om tilskuerengasjement for å studere om thrillersjangerens gjenkjennbarhet kan ligge i nettopp denne variasjonen mellom å føle med karakteren, eller for dem. For at tilskuerposisjoner skal kunne brukes som en mer konkret tilnærming til film som kan si noe mer enn hvordan tilskueren forholder seg til film på et helt generelt plan foreslår jeg at det er nødvendig med ytterligere perspektiver innenfor denne retningen av kognitiv filmteori. I denne oppgaven er sympati- og empatimodellene med på å vise at spenningsutvikling i thrillerer baserer seg på en veksling mellom å føle med eller for karakterene, slik formodentlig også andre sjangere baserer seg på en variasjon for å formidle sine intenderte emosjonelle effekter på tilskueren.

### 3.7 Tilskuerposisjoner oppsummert

Scene- og sekvensanalysene i disse kapitlene om emosjoner ser sjanger fra et tilskuerperspektiv. Et mulig sjangertrekk i måten tilskueren forholder seg til filmen på er behovet for at tilskueren lever seg inn i karakterene for å kunne føle spenning og eventuelle grøss. Som nevnt i forrige kapittel avhenger spenningen av at tilskueren oppfordres til å interessere seg i og bry seg tilstrekkelig om karakterene til å ønske sterkt at det ene utfallet skal finne sted fremfor det andre. En oppsummering av diskusjonene tyder på at thrillertilskueren kan innta flere mulige posisjoner gjennom filmen, hvor tilskueren kan føle både det samme som karakteren, og noe annet. Dessuten kan de emosjonelle reaksjonene ta form som kroppslige følelser, selv om disse ikke alltid vil være imiteringer av karakterenes kroppslige reaksjoner. Skillene mellom symmetri/ asymmetri, passiv/ aktiv og sympati/ empati kan se ut til å være utydelige for å plassere thrilleren i en klar kategori ut fra tilskuerposisjonen. Samtidig kan dette også ses som uttrykk for at thrilleren er en sjanger hvor det er mulig for tilskueren å føle flere ting på en gang.

En mulig, men generell slutning å trekke ut fra sekvensanalysene og diskusjonene i dette kapitlet er at narrativ asymmetri, slik Hitchcock argumenterer for, kan være en sentral måte å bygge opp spenning på, mens fortellingens klimaks baserer seg på symmetri, slik at tilskueren føler det karakteren føler i de mest intense høydepunktene. Dessuten har de to tilskuerposisjonene ulike funksjon, hvor asymmetri og sympati kan brukes for å forstå karakterens handlinger og motivasjon, mens symmetri og empati kan være med på å skape en dypere innsikt i karakteren i spesielt intense og emosjonelle scener. Denne forsiktige slutningen om tilskuerposisjoner og thrillere er ikke ment som en endelig konklusjon, men er snarere et forslag om at begge tilskuerposisjonene står sentralt i thrilleren hvor de ulike posisjonene har ulike funksjoner. Kapitlet er likevel med på å nyansere og forklare hvordan thrillerens sjangerdefinerende emosjoner kan overføres til tilskueren. Teorier om speilnevroner, *facial feedback* og funksjonen av POV er med på å belyse hvordan empati kan brukes til å formidle Babes smerte i stolen, eller å føle Engströms motiv for å lyve. Murray Smiths sympatistruktur forteller noe om hvordan tilskuere knytter seg til karakterer, både gjennom å stille seg på linje med dem, og gjennom en dypere allianse. Både sympati- og empatibegrepet er med på å belyse hvordan følelser formidles til tilskueren, både ved at tilskueren nærmest automatisk speiler eller leser karakterens følelser, og gjennom aktiv innlevelse i handlingen hvor tilskueren må bry seg om karakteren for at filmen skal oppleves som spennende. Det *thrilleresque* ved følelsesformidlingen og tilskuerposisjonene ligger i

*hvilke* følelser som formidles, og hvordan sjangeren baserer seg både på kroppslige emosjoner som føles både av tilskuer og karakter, og på kroppslige grøss og en spenningsfølelse som oppstår fordi tilskueren vet noe karakteren ikke vet, og føler noe på vegne av ham.

Tilnærmingen til hvordan tilskueren føler har så langt i oppgaven vært todelt. Greg Smiths stemningstegn legger vekt på filmens audiovisuelle virkemidler og hvordan disse brukes for å formidle stemninger og følelser. Litteraturen som ligger til grunn for diskusjonene om tilskuerposisjoner legger mer vekt på filmens historie og hvordan karakterene presenteres som en essensiell del av hvordan tilskuere engasjerer seg i film. Når jeg så går over til å se på sjangerkonvensjoner i selve filmteksten er det naturlig å se på flere av de samme elementene som jeg har diskutert hittil, men fra et tekstperspektiv. Slik jeg bruker Smiths stemningstilnærming i kapittel tre trekker jeg frem blant annet musikken, kameras fokus på viktige objekter, og lyssetting som relevante stemningsformidlere. Musikk, kameraføring og lys er også blant de utvalgte audiovisuelle virkemidlene jeg vil diskutere i andre halvdel av oppgaven. Fokus på historie og karakterer fra kognitive filmteoretikere vil jeg videreutvikle, men jeg vil her se på dramaturgi som en del av spenningsoppbyggingen, og hvordan den kan ses som en del av den labyrintaktive måten Martin Rubin nevner som en del av thrillerens konvensjonelle oppbygging (Rubin 1999: 27ff).

#### **4 Det audiovisuelle perspektivet**

En måte å se etter sjangerkonvensjoner i filmteksten er å studere dominerende sjangertrekk. Kristin Thompson bruker begrepet *the dominant*<sup>13</sup> for å studere hvilke virkemidler eller funksjoner som utgjør strukturen i en eller flere filmer.

”The dominant is a formal principle that controls the work at every level, from the local to the global, foregrounding some devices and subordinating others.” (Thompson 1988: 89).

Det dominante i en film vil ha innvirkning på filmens stil, narrativ og tema. Ved å knytte dominantbegrepet opp mot sjanger er det mulig å studere hvilke virkemidler som plasseres i forgrunnen, og kan sies å være konvensjonelle for sjangeren. Steve Neale foreslår å bruke dominantbegrepet for å studere sjanger, men understreker at elementer som dominerer i en

---

<sup>13</sup> Thompsons baserer dominantbegrepet på russisk formalistisk litteraturteori fra begynnelsen på 1900-tallet (Thompson 1988: 5ff).



sjanger ikke vil være eksklusive for denne sjangeren, men snarere ha en annen funksjon her enn i andre sjangere (Neale 1990: 66). En måte å sammenfatte de ulike virkemidlene jeg trekker frem i denne delen av oppgaven er filmstil, som av Bordwell defineres som en systematisk og signifikant bruk av mediets teknikker. Han inkluderer blant annet mise-en-scène, cinematografi, redigering og lyd i dette begrepet (Bordwell 1997:4). Et fokus på filmstil reflekterer oppgavens innledende kritikk av den eksisterende litteraturen om thrillere og dens manglende fokus på det visuelle. Med Bordwells filmstilbegrep er det også mulig å inkludere lyd og musikk. Bordwells måte å analysere filmstil kan dessuten ses som svært lik Thompsons fokus på det dominante. Ved å identifisere de viktigste teknikkene i filmens stil er det mulig å avgjøre hvilke teknikker filmen eller filmene hviler tyngst på (Bordwell 2008: 306). En slik analyse vil avhenge av filmens fokus og målsettingen for den som analyserer. Målsettingen for denne oppgaven er å se på bruken av dominerende stiltrekk på tvers av en hel sjanger, noe som fører til en generell gjennomgang av virkemidler som kan sies å være sentrale på tvers av mange filmer. Samtidig vil jeg forsøke å gjøre en slik diskusjon konkret ved å knytte den opp mot de fire utvalgte filmene for oppgaven. Selv om fokus vil ligge på filmstil finner jeg det nødvendig å trekke inn dramaturgi i forbindelse med den forestående diskusjonen av labyrintmotivet. Jeg vil ikke definere dramaturgi som en del av filmstil, men ser det snarere som relevant i denne sammenhengen for å vise hvordan dominante trekk som er med på å forme filmens stil også påvirker andre aspekter ved filmen, som historien, karakterutviklingen og spenningsoppbyggingen.

Er det mulig å trekke ut noen helt generelle dominante trekk i thrillere? På bakgrunn av de ulike definisjonene og aspektene ved spenning fra kapittel to er det mulig å klassifisere en gjennomgående formidling av det spenningsfulle som et av de mest generelle trekkene ved thrillerfilmer. Basert på Greg Smiths stemningstilnærming konkluderte jeg tidligere at en thriller er avhengig av å i stor nok grad formidle spenning, dysterhet, mystikk eller fare, og at det må være en eksess eller et overskudd av denne typen stemningstegn. En måte det dominante kan komme til uttrykk på er i følge Thompson at enkelte innstillinger eller visuelle komponenter brukes til å "punctuate the action" som igjen er med på å føre narrativet fremover, og brukes som en komposisjonell motivasjon (Thompson 1988: 77ff). En gjennomgående bruk av spenningsstemninger må ses i kombinasjon med den dramaturgiske oppbyggingen av spenningsfortellingen, med tilbakeholdelsen av informasjon, frampek mot nye utviklinger i historien og spørsmål-og-svar-strukturen hvor tilskueren får svar på hvordan fortellingen henger sammen i sporadiske drypp, hvor de gjerne vet mer enn karakteren, men

fortsatt ikke vet alt. Jeg vil hevde at en slik emosjonell og dramaturgisk oppbygging er dominerende for de fleste thrillere på et helt grunnleggende nivå. Ut fra dette er det mulig å se nærmere på hvordan dette dominante påvirker filmenes narrativ, tema og stil for øvrig. Narrativet er allerede en del av det dominante, hvor spenningsoppbygging og fortellingens progresjon avhenger av at noe av informasjonen holdes tilbake, og at tilskueren hele tiden forsøker å forutse hva som kommer rundt neste sving. I filmer som baserer seg på *plot twists* vil det narrative dominere resten av historiefortellingen for å manipulere tilskueren frem mot den endelige avsløringen. Dette vil jeg snart utdype nærmere. Den dominante spenningsoppbyggingen vil også være med på å farge filmenes tema. Som Derry, Rubin og Leitch alle er inne på i sine definisjoner av thrilleren er dette ofte en sjanger som portretterer det kriminelle (Derry 1988, Rubin 1999, Leitch 2002). Jeg mener dette er en følge av at kriminelle situasjoner ofte understreker det risikable og farefulle ved karakterenes skjebner, og kan ses som en følge av det sterke fokuset på formidlingen av det spenningsfulle og usikre. Ved først å få tilskueren til å bry seg om karakteren, og deretter sette dem i situasjoner hvor de setter livet på spill, eller står i fare for å få livet ødelagt på grunn av voldelige, kriminelle eller høyst risikable handlinger de blandes inn i, farges filmenes tema av det gjennomgående dominante sjangertrekket; en overflod av spenning.

Hvordan det dominante er med på å farge filmstil trenger en mer nyansert og detaljert tilnærming. Selv med et slikt generelt utgangspunkt som beskrevet ovenfor finnes det mange mulige måter å uttrykke dette audiovisuelt. Hovedvekten i dette kapitlet ligger på hvordan det dominante er med på å utgjøre thrillerens stil, som helt grunnleggende kan formuleres slik; hvordan ser og høres en thriller ut?

#### **4.1 Thrillerens labyrint**

Martin Rubin legger mye vekt på labyrinten som viktig motiv for thrillerens narrative oppbygging og visuelle utforming. Dette motivet berøres også av andre teoretikere, skjønt under andre navn. Rafter foreslår at thrillerens intensjon er å villedde tilskueren (Rafter 2000: 142). Bordwell diskuterer også hvordan narrativet leker med tilskuerens forventninger (Bordwell 2008: 322). Flere av teoretikerne baserer seg på en kort, men mye sitert artikkel av Pascal Bonitzer: "Partial Vision. Film and the Labyrinth." (1982). Bonitzers artikkel knytter labyrintmotivet uløselig til spenningsfunksjonen, og i neste omgang også thrillersjangeren. Hans perspektiv på labyrinten er en forenklet måte å studere hvordan spenning kan konstrueres på en visuell måte. Som han selv omtaler bruken av den visuelle labyrinten:

”The use of a restricted visual field (closeups as well as depth-of-field shots) towards essentially terroristic ends”. (Bonitzer 1982: 59).

#### 4.1.1 Den visuelle labyrinth

Dannys sykkelturner gjennom hotellets mange, lange ganger i *The Shining* står som et klassisk eksempel på den visuelle labyrinth. Den lave, nære kameravinkelen bak Dannys tråsykkel skjærer for tilskuerens oversikt over hva som befinner seg i enden av gangen, særlig hver gang Danny runder en ny sving. Kameras posisjon like bak Danny kan også gi en følelse av at han blir forfulgt, eller iaktatt av noe inne på hotellet. Enkelte ganger, som like før Danny sykler rundt svingen og ser de to blåklede tvillingjentene, glir kamera sakte fremover i den grønne gangen, mens Danny får lov til å ”sykle ifra”, som igjen forsterker effekten av kameravinkelen som en observatør, noe som ser ham, og som kan bevege seg uavhengig av Dannys fart på sykkelen. Dette speiles mot slutten av filmen, når Danny løper fra sin øksesvingende far i filmens bokstavelige labyrinth, den høye, snøklede hekkelabyrinth foran hotellet. Her følger kamera Dannys flukt bakfra, med den samme lave kameravinkelen som fulgte ham på tråsykkelen, mens Jack primært filmes forfra, og dermed tvinger kamera til å rygge bakover. Jack har nå tatt plassen til den jagende, observerende kameravinkelen, og ser enkelte ganger nærmest direkte inn i kamera mens han roper på sønnen sin. Danny har et forsprang inne i labyrinth, og Jack kan ikke se ham. Han er altså ikke like nær sønnen som kameraet som følger Danny, og det er tydelig at innstillingene ikke er fra Jacks eller Dannys POV. Likevel bidrar det jagende, ryggende kamera med en farefull effekt, frykt for at Jack skal ta igjen Danny, en indirekte følelse av at Jack jager tilskueren, og følelsen av *bevegelse*.

Et annet aspekt ved *The Shining*s gjennomgående forfølgende kamerabruk er det Pascal Bonitzer kaller *the blind spot*. Ved å dele filmens rom i to, *on-screen space* og *off-screen space*, plasserer Bonitzer blindpunktet i *off-screen*-rommet, eller mer presist, like utenfor rekkevidde, det tilskueren akkurat ikke kan se, som i *The Shining* når tilskueren akkurat ikke kan se hva som befinner seg bak neste sving i korridorene. Dette kan ses som en visuell tolkning av Sauerbergs skjuling og uthaling-begrep, hvor tilskueren ikke får umiddelbar oversikt, og deler av filmrommet holdes skjult. Spenningen oppstår i spillet mellom det tilskueren kan, og ikke kan se (Bonitzer 1982: 58). Dette bygger på André Bazins teori om at filmens rom er sentrifugalt, hvor alt beveger seg vekk fra sentrum, sammenlignet med teaterscenen, hvor alt fokuseres om scenerommet, og ikke om *off-stage*-rommet. ”Hvis en

karakter beveger seg utenfor bilderammen fortsetter han likevel å "eksistere" (Bazin 1967: 105ff). Også i *Insomnia* lekes det med denne uoversiktligheten. Under politiaksjonen for å lokke morderen i en felle kommer tåka plutselig tykt inn over det kuperte området hvor de befinner seg. Med den ugjennomtrengelige tåka mister både tilskueren og karakterene oversikten, det er ikke lenger mulig å skille mellom venn og fiende. Den samme leken med *on-screen* og *off-screen* kommer til uttrykk i sluttsekvensens klimaks når Engström oppsøker det fraflyttede fiskeværet hvor morderen oppholder seg. Blant gamle råtne hus og utallige tomme rom, vegger og hjørner som noen kan gjemme seg bak går Engström rundt og leter etter morderen. Letingen vises gjennom korte innstillinger, Engström som går inn og ut av rom, eller krysser over gulv inne i mørke rom fulle av raste husrester. Tilskueren får ikke oversikten over hvordan rommene henger sammen, og noen av de innskutte innstillingene er filmet fra kriker og kroker hvor det er plass for noen å gjemme seg, et av dem med ustødig håndholdt kamera, som gir følelsen av at Engström blir observert og at dette kan være en POV-innstilling. Engström går oppover en trapp, mot kamera og under et tak som mørklegger ham. Over skulderen hans, lenger ned i trappen stiger Holt ut fra en døråpning, med geværet sikket mot Engströms rygg. Etter litt dialog får Engström sparket geværet unna, men Holt kommer seg vekk. Mens Engström leter etter ham under en forfallen og ødelagt brygge gjøres nok et grep med kameraføringen for å understreke uoversiktligheten og forhindre tilskueren å få oversikten. Engström befinner seg i bildet, og flere ganger sveiper kamera raskt til venstre, hvor Engström igjen befinner seg midt i bildet, som om han har forflyttet seg hurtig, eller kamera har sveipt 360 grader i løpet av brøkdelen av et sekund. Den overhengende faren, og dermed spenningsmomentet i denne scenen er forventningen om at morderen Jon Holt (Bjørn Floberg), kommer til å være i nærheten, at han befinner seg et sted verken Engström eller tilskueren kan se, men at Holt kan se Engström. De innskutte potensielle POV-innstillingene forsterker følelsen av at Engström ikke er alene. Mangelen på oversikt og sannsynligheten for at det kan være en trussel til stede som tilskueren og protagonisten ikke kan se enda, er grunnen til at den visuelle labyrinten er en effektiv visuell teknikk for å skape paranoia, bygge opp spenning, og skape en forventning i tilskueren om at *nå kommer du kanskje snart til å skvette*.

Bonitzer medgir at den visuelle labyrinten er avhengig av hvordan spenningssekvensen klippes sammen, hvordan korte, diskontinuerlige klipp kombineres med kameras bevegelse, og hvordan ikke-subjektive kameravinkler viser tilskueren hva som skjer, eventuelt i tillegg til karakterenes subjektive POV (Bonitzer 1982: 64). Labyrintmotivet viser ikke bare til de

bokstavelige, kronglete gangene i *The Shining*, men kan også være mer symbolsk, som i Roger Thornhills paniske flukt i fullt dagslys i øde ørkenlandskap i *North by Northwest*. Både Danny og Thornhill er fanget et sted hvor det ikke hjelper å gjemme seg, hvor de må fortsette å løpe for å fri seg fra forfølgerne sine, og veien ut av labyrinten ser uoverkommelig fjern ut. En annen konvensjonell måte å ta i bruk den visuelle labyrinten for å formidle uoversiktighet og paranoia er i jaktsekvenser. Disse baserer seg på kameras muligheter for hurtige bevegelser, og hvordan bilder kan formidle mye visuell informasjon i løpet av kort tid. Jeg kommer tilbake til jaktsekvenser som en visuell konvensjon i neste kapittel.

#### **4.1.2 Den dramaturgiske labyrinten**

Bonitzer hevder at selve mysteriet, eller den overraskende løsningen på mysteriet, som i filmer med *plot twists*, ikke i seg selv skaper spenning. For å bry seg om hva som har skjedd må det være følelser og lyst til stede. Tilskueren må være tilstrekkelig engasjert i karakterene og hvordan det går med dem for å bry seg om hva som skjer. Bonitzer kobler dette sammen med labyrinten og narrativets blindpunkt, tilskuerens blindhet reflekteres i narratørens blindhet (Bonitzer 1982: 57). Et eksempel på dette er *Memento* (2000) og protagonisten Leonard (Guy Pearce) som ikke er i stand til å huske sin egen fortid. Her er tilskueren like ”blind” som karakteren, selv om det viser seg at karakteren opprinnelig visste hvordan det hele henger sammen, men valgte å glemme, og dermed ble like intetanende som tilskueren. *The Usual Suspects* er et annet eksempel på en kombinasjon av en både visuell og dramaturgisk labyrint i presentasjon av Christopher McQuarries manuskript. Mens Roger Kint (Kevin Spacey) forteller sin historie inne i politiavhør vises tilbakeblikk til det han forteller. Tilbakeblikkene forteller bare tilsynelatende hvordan historien henger sammen, og identiteten til historiens mest mystiske karakter Kayser Söse avsløres ikke før mot filmens slutt. Underveis både vises og fortelles historien på en manipulerende og innviklet måte hvor ansikter og identiteter holdes skjult. Dermed gir historien likevel mening etter at tilskueren skjønner hvem Söse er.

En labyrintisk fortellerteknikk kan også ses som en type stemningstegn. Francis Truffaut beskriver en situasjon hvor en mann setter seg i en taxi og kjører til togstasjonen for å rekke et tog. Hvis mannen, i det han setter seg i bilen, ser på klokken og bemerker at han har dårlig tid, og kanskje ikke rekker toget vil den påfølgende bilturen arte seg langt mer spennende, og enhver hindring på veien - røde lys, mye trafikk eller andre elementer som potensielt forhindrer mannen fra å rekke toget vil være med å skape spenning (Truffaut 1983: 15).

Denne spenningsoppbyggingen illustrerer i følge Bonitzer hvordan labyrinthen er med på å skape spenningen, i motsetningen til at spenning skaper en labyrinth. Mens filmens rom i følge André Bazin er sentrifugalt mener Bonitzer tiden i spenning er det motsatte, sentripetal, hvor alt er fokusert på hva tilskueren håper vil skje, og hva hun håper *ikke* vil skje (Bonitzer 1982: 62ff).

Bruken av den *visuelle* labyrinthen er ikke like markert i alle thrillere, men jeg vil hevde at den dramaturgiske labyrinthoppbyggingen er å finne i alle thrillere – i større eller mindre grad. Som Carroll formulerer spørsmål-og-svar-modellen, Todorov diskuterer *prospection* – hvor tilskueren oppfordres til å se fremover i narrativet og forutse hva som kommer, eller Sauerbergs begreper om skjuling og uthaling, handler fortellingene om å gjemme unna noe av den forklarende informasjonen, og legge hindringer i veien slik at tilskueren og protagonisten ikke finner ut av det uten videre. Det er disse forhindringene eller blindveiene både i labyrinthens dramaturgiske oppbygging og visuelle fremstilling som kompliserer handlingen og gjør veien fra begynnelse til slutt konfliktfylt og uforutsigbar. Tilskueren oppfordres til å innta detektivrollen og forutse hva som kommer, sortere relevante ledetråder fra *red herrings*, og finne mening i fortellingen. I kapittel to karakteriserte jeg denne fortellerteknikken som sjangerdefinerende for thrilleren. Flere av de mest anerkjente thrillerne baserer seg på ekstrem variant av denne dramaturgiske oppbyggingen, hvor de ender opp med å vri på det tilskueren trodde de visste slik at hele historien må ses i et nytt lys, som i *The Sixth Sense*, *Psycho*, *Gone baby gone* (2007) eller det nyeste eksemplet i skrivende stund *Inception* (2010).

I artikkelen ”Effects of the Dominant in *Secret Window*” (2008) studerer Gary Bettinson det dominante i puslespillnarrativet *Secret Window* (2004). Han viser hvordan det dominante i filmen er tilbakeholdelsen av informasjon som leder frem til åpenbaringen at Mort Rainey (Johnny Depp) viser seg å ha en splittet personlighet, hvor han både er filmens protagonist og antagonist. Å holde denne informasjonen skjult dominerer og strukturer filmen, og fører til at tradisjonelle narrative grep som karakterens gradvise utvikling undertrykkes (Bettinson 2008). *Secret Window* er et eksempel på hvordan narrativet dominerer for at filmen skal kunne kuliminere i en *plot twist*. Ikke alle thrillere benytter seg av en fortellerteknikk som i like stor grad går på bekostning av fortellergrep som karakterutvikling, men filmer som *Secret Window* er et eksempel på en eksessiv bruk av thrillerens dominante dramaturgiske oppbygging, tilbakeholdelsen av informasjon for å konstruere spenning.

### 4.1.3 Filmer med en *twist*

”It’s a sledge. He’s a ghost. She’s a guy.” Filmkritiker Mark Kermode (BBC 5 Live, 26.03.10).

I forlengelsen av den dramaturgiske labyrinten er det også interessant å kort berøre noe som kan ses som en egen sjanger, men som baserer seg på labyrintmotivet, særlig i sin dramaturgi. Som Kermode avslører i sitatet over baserer flere narrativer seg på små detaljer som potensielt endrer vår oppfatning av filmen når vi først vet hvordan det hele egentlig henger sammen. Dette betyr ikke at filmer med en *twist* alltid vil være thrillere, men mange av dem bruker denne finurlige fortellerteknikken for å formidle spenning og mystikk. Igjen vil sjangeren avhenge av hvilke stemninger og følelser som formidles til tilskueren, og om disse er viet nok tid til at filmen oppfattes som en thriller. Jeg vil diskutere om thrillere med en *twist* likevel skiller seg fra andre narrativ som bruker dette overraskelsesmomentet.

Bordwell bruker begrepet *puzzle films* om filmer som baserer seg på *twists* og uventede historievendinger. Noen av filmtypens kjennetegn er den upålitelige historiefortellingen og at historien presenteres som objektiv, men viser seg å være en del av protagonistens subjektive tolkning, en fantasi eller hallusinasjon. (Bordwell 2006: 81). Allan Cameron bygger videre på et begrep som brukes av Jason Mittel som beskriver *puzzle films* som filmer hvor tilskueren ikke bare kan glede seg over historien, men også hvordan historien fortelles, som *The Sixth Sense*, *Memento*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) eller *Lola Rent* (1998) (Mittel 2006 ifølge Cameron 2008: 22ff). Cameron supplerer begrepet med ‘*psychological*’ *puzzle films*, hvor narrativet viser seg å være et bedrag, og fortalt fra protagonistens forvridde sinn, som *Fight Club* (1999), *Donnie Darko* (2001) og *Mulholland Drive* (2001) (Cameron 2008: 22ff). Slike puslespillfilmer lar tilskuere både ta del i historien, og observere den fra utsiden, som en lek hvor tilskueren blir invitert til å forsøke å forstå narrativets regler, og hvordan historien henger sammen. Puslespillnarrativ er ikke forbeholdt thrilleren, men dette berører den tidligere diskusjonen rundt symmetrisk og asymmetrisk tilskuerposisjon. Hva tilskueren til en hver tid vet påvirker også hva slags emosjonell tilknytning tilskueren får til historien og karakterene. Måten narrativet legges frem på er ikke nødvendigvis sjangerdefinerende, men for å oppnå emosjonelle tilskuerreaksjoner som assosieres med thrillersjangeren følger det naturlig at dramaturgien og narrativet bærer en viktig rolle for å bygge en spenningsfull stemning og lede frem mot et begeistret grøss.

Cameron tilskriver noe av bakgrunnen for puslespillnarrativer til *flashback*-innstillingen, eller tilbakeblikket, som ble en tydelig del av mainstream narrativ film mellom 1941 og 1955, med *Citizen Kane* som eksempel, hvor protagonistens livshistorie fortelles gjennom en rekke karakterers tilbakeblikk. *Film noir* bruker også tilbakeblikk på en karakteristisk måte, nærmest for å formidle en psykologisk krise, med forflytninger i tid, tilbakeblikk inne i andre tilbakeblikk, og til og med "falske" tilbakeblikk, som i Hitchcocks *Stage Fright* (1950) (Cameron 2008: 29). Cameron bemerker sammenhengen mellom den cinematiske leken med den narrative tiden, og modernistisk litteratur, hvor foregangsfigurer som James Joyce og Virginia Woolf leker med temporalitet og beveger seg vekk fra den rasjonelle, lineære fortellingsformen (Cameron 2008: 28). Bruken av psykologiske puslespillnarrativ i Hollywoodfilm er ikke like eksperimentell, og filmeksemplene nevnt her forholder seg fortsatt til konvensjonelle regler for hvordan plot og karakterer presenteres. Tilbakeblikk motiveres av triggere i handlingen eller hos karakterene som gjør det mulig for tilskueren å henge med i fortellingen.

En måte å studere hva som skiller den labyrintiske dramaturgien i for eksempel *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* og *Psycho* er å se på fortellerteknikkens funksjon. Mens Charlie Kaufmans fortellerteknikk i *Eternal Sunshine* er med på å gi historien et fantasipreg ved å presentere plottet i en ikke-lineær rekkefølge, brukes fortellerteknikken og skjulingen av informasjon i *Psycho* til å manipulere tilskueren, og lede dem til å tro de forstår hvordan historien henger sammen. Når den endelige avsløringen viser at Bates og hans mor er en og samme person kan dette potensielt fremkalle et umiddelbart grøss og en følelse av begeistring når tilskueren opplever at alle brikkene faller på plass. Det samme kan sies om *Seven*, som også slutter med en form for twist, hvor Does endelige avsløring av sine planer viser seg å innebære at han har tenkt å bli sitt siste offer, og har drept politidetektiv Mills' kone, slik at Mills så skal drepe Doe. Twistens funksjon er å fremkalle en sterk emosjonell reaksjon fra tilskueren som ikke så en slik vending komme.

#### **4.1.4 En dominerende labyrint**

Med utgangspunkt i de fire utvalgte filmene er labyrintmotivet et element som i større eller mindre grad går igjen i alle fire filmene. Den visuelle labyrinten kommer til uttrykk gjennom en lek med *on-* og *off-screen*-rommet hvor tilskueren får begrenset tilgang til visuell informasjon, som brukes sporadisk i filmene. Den dramaturgiske labyrinten brukes mer eksplisitt i alle fire filmene. Fremdriften i plottene baserer seg på å holde tilbake informasjon,



både for karakterene og tilskueren. Slik Thompson bruker dominantbegrepet ser hun først på hvilke strukturer som stikker seg ut, eller tiltrekker seg oppmerksomhet i en film, for deretter å studere hvordan denne strukturen spiller inn på filmens stil, narrativ og tema. *The Shining* er filmen som mest tydelig struktureres rundt labyrinthmotivet. Bruken av kamera som følger karakterene gjennom gangene, de mange hjørnene og svingene som forhindrer tilskueren å få oversikt over hva hotellet rommer, kan sies å knytte filmens ulike deler sammen og påvirke filmens andre aspekter. Den labyrinthiske kameraføringen blir en del av filmens stil. Den dramaturgiske oppbyggingen er et eksempel på labyrinthen som del av narrativet, hvor informasjon holdes tilbake, og tilskueren ikke kan være sikker på hva som er virkelig og hva som er fantasi. Labyrinthen er også en del av filmens tema, hvor hotellets kronglete ganger kan ses som et uttrykk for Jacks labyrinthiske sinn, eller Danny og Wendys kamp for å komme seg fri fra ham. Thompson beskriver en dominerende struktur som ”(...) a series of cues to which we respond as we construct our overall view of how parts relate to each other in the film at hand ” (Thompson 1988: 108). Med premisset at filmene brukt som eksempel i dette kapitlet kan ses som representable for sjangeren er det mulig å se labyrinthmotivet som et visuelt eller et dramaturgisk uttrykk for spenningsformidling som det dominante i thrillerer.

## **4.2 Stemning**

Som nevnt innledningsvis vil jeg se om thrillerer kan ha en egen stemning. Med utgangspunkt i åpningsanalysen av *Marathon Man* fra kapittel to er det særlig to audiovisuelle virkemidler som skiller seg ut som viktige stemningsformidlere, og som det er naturlig å diskutere også innenfor et tekstperspektiv; filmmusikk og lyssetting. Spørsmålet er hvilken funksjon musikken og lyset har i selve thrillerteksten, og hvordan disse er med på å utgjøre filmens stemning og stil. Jeg mener det er disse to virkemidlene som tydeligst kan besvare hvordan en thriller ser og høres ut.

### **4.2.1 Høres ut som en thriller**

Kan man høre at en film er en thriller? Selv om ikke de fire utvalgte filmene er representable for hele sjangeren er det verdt å merke seg at alle fire filmer benytter seg av filmmusikk. *Insomnia* bruker minst musikk, men både under åpningssekvensen, sluttscenen og noen av de mer intense øyeblikkene underveis brukes nesten uhorlige musikk, et sted i grenseland mellom å være musikk og stemningsskapende lyder. De tre andre filmene inneholder mer musikk, men også her brukes musikken hovedsakelig i spesielt spenningsfylte scener, eller scener med emosjonelle klimaks. Her er tilstedeværelsen av musikk i seg selv nærmest et varsel om fare eller sterkere intensitet etter hvert som scenen utfolder seg. For å studere om

musikk har egne sjangertrekk for thrilleren er det hensiktsmessig å diskutere om musikken har en annen funksjon i thrillerer enn andre sjangere.

#### 4.2.2 Musikkens funksjon

Filmmusikk kan ha flere funksjoner avhengig av den narrative konteksten, men musikken i nevnte filmsekvenser så langt har i stor grad bestått av å formidle stemning. Både i ”All work and no play”-sekvensen i *The Shining*, og i åpningssekvensen i *Marathon Man* spiller musikken en fremtredende rolle både for å sette stemningen, og illustrere karakterenes følelser, som Wendys POV-reaksjon til ektemannens maskinskrevne sider. Claudia Gorbman kaller denne funksjonen *narrative cuing* hvor musikalske tegn indikerer kameras synsvinkel, er med på å etablere karakterer og deres omgivelser, eller fungerer som en musikalsk måte å formidle følelser (Gorbman 1987: 82ff). En annen musikalsk funksjon er å uttrykke tid og sted. Gorbman referer særlig til klassisk Hollywoodstil, hvor rytmisk jazzsaksofon kan være en referanse til New York, mens fransk trekkspill umiddelbart konnoterer Paris. Musikk som konnotative tegn kan forankre historien i tid eller sted, men også indikere karakterenes standpunkt, i forhold til moral, etnisitet og klasse (Gorbman 1987: 83). Disse musikalske konnotasjonene refererer til noe utenfor filmen som tilskueren har kjennskap til, en kultur, et sted, eller en epoke innenfor musikkhistorien. Peter Larsen karakteriserer musikalske konnotasjoner som *stereotyper*, hvor de kulturelle konvensjonene ikke nødvendigvis trenger å være musikkhistoriske ”korrekte”. Det vi oppfatter som ”sigøynermusikk” er ikke nødvendigvis akkurat det. Larsen påpeker også at det finnes bestemte motiver, fraser eller rytmer innenfor en gitt musikkstil som kan gi bestemte kulturelle assosiasjoner. Han bruker trompetenes kvintessprang i første takt av et tema i filmmusikken til *Metropolis* (1927) som eksempel på hva tilskueren vil forbinde med fanfare (Larsen 2005: 71ff).

I forlengelsen av det Larsen kaller musikalske stereotyper vil jeg foreslå at enkelte melodiske mønster, orkestrering eller harmonier kan konnotere thrillersjangeren. En av musikkens narrative funksjoner er i følge Larsen å markere tid og rom, med musikalske klisjeer som ”westernmusikk”, ”indianermusikk” og ”kavalerimusikk” som eksempler fra *Stagecoach* (1939) (Larsen 2005: 211). Jeg vil ikke påstå at thrilleren kan ha like ensartet musikk som det Larsen kaller ”westernmusikk”, men vil likevel foreslå at en av musikkens funksjoner er å markere eller indikere sjanger, og at dette kan gjennomføres ved at musikken referer til lignende sjangerfilmer, og at det gjennom gjentatt bruk utvikles en type filmmusikk som kan gjenkjennes som thrillermusikk.

#### 4.2.3 Spenningsmusikk i *Seven*

Filmmusikken i *Seven* består stort sett av orkestermusikk komponert av Howard Shore. Denne ikke-diegetiske musikken er i hovedsak lagt til scener hvor politiet undersøker drapssteder, eller jaktsekvensen når Mills forfølger Doe til fots. I filmens sluttsekvens brukes musikken gjennomgående for å formidle stemning og øke sekvensens intensitet. Kan musikkens funksjon i denne sekvensen være et generelt eksempel på filmmusikk i thrilleres mest spennende scener? Jonathan Doe overtaler politidetektivene Mills og Somerset til å følge ham ut til en øde slette hvor han vil avsløre sine siste ofre nøyaktig klokken syv, før de får sette ham i fengsel. Mens politidetektivene gjør seg klare, kjører Doe ut til sletta og mens handlingen foregår der, brukes den samme type musikk hele veien – symfoniorkester med hovedvekt på mørke strykere og blåsere som spiller en dissonerende akkordrekke som blir dystre og en mer merkbar del av scenen etter hvert som handlingen utvikler seg. Mens Doe og detektivene prater i bilen er musikken fraværende, men under forberedelsene og den anspente scenen ute på sletta brukes musikken som et stadig mer insisterende virkemiddel for å uttrykke scenenes stemning. De symfoniske akkordene spilles som dype, dystre støt, som etter hvert kommer stadig tettere og mer rytmisk, og er med på å øke intensiteten.

Mens Mills og Somerset gjør seg klare til å følge Doe ut i ørkenen kan musikkens funksjon ses som å forankre en stemning som ikke uttrykkes av karakterene, men som kommer til uttrykk gjennom andre virkemidler. Mills nevner muntert sin kone, mens ansiktet hans avbildes i profil med et nærbilde. Den siden av ansiktet rettet mot kamera er nesten helt mørklagt. Smilet hans blekner, og han blir mer alvorlig, nærmest som om den etter hvert sterkere, underliggende, dystre musikken varsler ham om at oppdraget de har påtatt seg er farligere enn antatt. Musikken fungerer som et frampek som varsler usikkerhet om det tilsynelatende enkle oppdraget de er i ferd med å utføre. Mens karakterene gjør seg klare akkompagneres de mørke akkordene med høye, skjærende lyder, som den pipende lyden av isopor mot et vindu, metall mot metall, lyse, industrielle hyl, eller noen som spiller med fiolinbue på en sag. Disse skjærende lydeffektene skaper en følelse av ubehag, en lyd som ikke hører hjemme i orkestermusikken. Musikken fungerer også som limet som holder de korte innstillingene sammen, mennene som gjør seg klare, Doe som geleides ut i politibilen kledd i sin oransje fangedrakt, helikoptrene som tar av, bilen som kjører av gårde. Mens denne montasjen av innstillinger pågår øker musikken ytterligere i intensitet, orkesterets messingblåsere spiller et atonalt tema som gir et dystert og søkende preg, som om melodien ikke har et musikalsk mål.

Ute på den gule, ørkenaktige sletten har musikken en litt annen funksjon. Etter en mystisk, men aggressiv tordentale fra Doe inne i politibilen er det tydeligere at dette ikke kan ende godt. Gjennom regelmessige akkorder og små melodimotiv gir musikken inntrykk av en usikker og ustabil stemning. Her er musikken mer tydelig med på å forsterke stemningen som kommer fra scenens andre virkemidler, som Does iskalde og kontrollerte spillestil og den kunstneriske bruken av lys og fargefilter som får sletten i dagslys til å virke mørk og dystert. De høye, skjærende metallydene kommer tilbake mens mennene ser en hvit varebil komme mot dem på den støvete veien. I det bilen når Somersset ligger musikken nær sagt insisterende i forgrunnen, med tykke, fete akkorder som spilles stadig høyere i registeret, som om scenens intensitet fortsatt er på vei oppover. I det varebilen stanser, stanser også de oppadgående akkordene, nå er de mørke strykerne tilbake. En mer melodios linje kommer frem når budet sier han har en pakke til David Mills, og Somersset kikker bekymret bort mot Mills. Mens Somersset inspiserer pakken blir det stille, bare lyden av vinden er hørbar.

En kort, stram akkord spilles brått etter at Somersset har åpnet boksen, i det kamera svinger mot ansiktet hans og han plutselig snur ser mot den knelende Doe og Mills som holder pistolen rettet direkte mot hodet hans. Den korte, faretruende akkorden gjentas når Somersset ser ned på boksen, som sammen med det alvorlige, forvirrede ansiktsuttrykket hans, og det faktum at han har sagt boksen inneholder noe blodig, indikerer at innholdet er alvorlig, og potensielt farlig. De lyse, skrikende industrielle lydene ligger igjen over de korte, uregelmessige akkordene, som kommer stadig raskere mens Doe forklarer hva han har gjort med Mills' kone. Etter at innrømmelsen er ferdig fokuseres det på vanskeligheten Mills nå befinner seg i. Han vet at Doe har drept hans kone, og at Doe har tenkt at Mills skal drepe ham for å fullbyrde de syv dødssyndene. Musikken som nå følger ligger nærmere lydeffekter med skrikende industrielle lyder og korte krafsende motiver lik musikken brukt i "All work and no play"-scenen fra *The Shining*. Disse kan nærmest tolkes som uttrykk for Mills' indre konflikt, som også vises tydelig i hans ansiktsmimikk der han strever for å holde hodet kaldt og ikke bryte sammen, hele tiden med den ladede pistolen rettet mot Does hode.

I denne sluttsekvensen kan musikkens funksjon ses som en formidler av følelser. Noen steder forankrer musikken en stemning som ikke uttrykkes av karakterene, andre steder forsterkes stemningen som er til stede i scenens øvrige virkemidler. Til sammen formidler den dissonerende, atonale musikken en stemning som intuitivt kan oppfattes som spenningsfull, intens og illevarslende. Det er denne typen musikk jeg vil foreslå er stereotypisk for thrillere. Musikken som brukes under spenningssekvenser eller thrillerens klimaks kombinerer

funksjonene å formidle stemning og å formidle tid og sted. I stedet for å peke mot spesielle epoker eller kulturer kan musikken sies å brukes for å konnotere andre thrillerfilmer, eller andre musikkstykker som formidler en farefull stemning.

#### **4.2.4 Thrillermusikkens hørbarhet**

Et av de mest kjente og siterte motivene innen filmmusikk er Bernard Herrmanns knivstikkende strykermotiv fra dusjscenen i *Psycho*. I løpet av gjentatte, korte, dissonerende akkorder illustrerer lydbildet både Marion Cranes sjokk av at noen står utenfor dusjforhenget (*screech!*), denne personen bærer en kniv (*screech!*), hun er i livsfare (*screech!*) og hun kommer til å dø (*screech!*). Akkordenes staccato illustrerer også knivens stikkende bevegelser. For hver stikkende strykerakkord øker intensiteten og frykten. Herrmanns ikoniske strykermotiv er senere sitert, referert og parodiert i film og tv, kanskje i så stor grad at tilskueren ikke lenger trenger å ha sett den originale dusjscenen for å gjenkjenne motivets konnotasjoner og forstå de emosjonelle implikasjonene.

Det brå, brutale mordet i dusjen understrekes av det plutselige strykermotivet, som forsterker effekten av denne overraskende vendingen i fortellingen. Motivet stikker seg ut, og drar oppmerksomhet mot overraskelsen. Dette kan se ut til å gå i mot Claudia Gorbmans beskrivelse av filmmusikkens *inaudibility*, som litt keitete kan oversettes til ”uhørlighet”. Filmmusikkens generelle funksjon er å ligge i bakgrunnen, underordnet historien og det visuelle, og ”sy sammen” overganger mellom ulike innstillinger eller scener og skape formell og narrativ enhet i filmen. Denne ”uhørligheten” er en del av musikkens usynlighet, hvor tilskueren godtar den ikke-diegetiske lydkilden som en naturlig del av filmen, uten at musikken drar oppmerksomhet mot de eksterne virkemidlene som tas i bruk for å fortelle historien. Gorbman presiserer riktignok at alle filmmusikkens prinsipper kan brytes så lenge det tjener en hensikt (Gorbman 1987: 91). Larsen modererer Gorbmans ”uhørlighet”-teori, og skriver at filmmusikk ikke er en bakgrunnslyd som hypnotiserer tilskuerens underbevissthet, men at måten tilskueren hører musikken i filmen er annerledes enn for eksempel under en konsertopplevelse (Larsen 2005: 195ff). Jeg vil påstå at når det kommer til å formidle grøss er nettopp musikkens ”hørbarhet” en viktig effekt for å dra oppmerksomhet mot selve grøsset. Den brå, ”sugende” lyden av lyse strykere med en stigende glissando, lik lyden av en knirkende dør, i det Wendy Torrence ser ned på arket med ”All work and no play makes Jack a dull boy”, er med å trekke tilskuerens øyne mot teksten, på samme måte som kameras ”vertigo”-innstilling, hvor det brått zoomes mot arket. De harde, bestemte, pulserende akkordene i det den hvite varebilen kjører mot Somerset plasseres i forgrunnen av scenen,

både på grunn av den høye lydstyrken, og fordi de insisterende, dissonerende akkordene hamrer mot trommehinnen. Selv om musikken tiltrekker seg oppmerksomhet i slike tilfeller fører ikke dette automatisk til at tilskueren legger merke til bruken av musikk og distanserer seg fra handlingen. Jeg ser snarere musikkens hørbarhet i slike tilfeller som en ekstra dimensjon sansene kan reagere på som drar tilskueren nærmere inn i grøset.

Denne bruken av musikk speiler min tidligere diskusjon rundt følelsesmarkører og eksess. Musikkens hørbarhet tiltrekker seg oppmerksomhet samtidig som effekten er at tilskueren blir dratt dypere inn i handlingen. Bruken av musikk i sluttsekvensen av *Seven* kan ses som en form for eksess, en overdrivelse av det emosjonelle rettet mot tilskueren, men også som en attraksjon i seg selv, en spektakulær fremvisning av et auditivt virkemiddel. Attraksjonsbegrepet forbindes vanligvis med steder i filmen som trekker oppmerksomhet mot seg selv, og som nødvendigvis fjerner tilskuerens oppmerksomhet mot fortellingen (Gunning 1986: 56ff). Jeg kommer nærmere inn på attraksjonsbegrepet, og hvordan dette kan utvides og karakteriseres som en mer oppslukende del av fortellingen i oppgavens siste kapittel, men her vil jeg kort understreke at jeg vurderer attraksjonen som et aspekt ved filmen som kan ha som funksjon å trekke tilskueren nærmere inn i handlingen samtidig som det tiltrekker seg oppmerksomhet og plasseres i forgrunnen, og at dette aspektet ofte undervurderes, både med tanke på visuelle attraksjoner og filmmusikk.

#### **4.2.5 Musikk som sjangerkonvensjon**

Larsen forklarer de ulike funksjonene til ikke-diegetisk musikk ut fra den narrative konteksten. I enkelte sekvenser hører tilskueren musikken tydelig, og er oppmerksom på den, som når romskipene i *Star Wars* raser av gårde akkompagnert til musikk av John Williams. Larsen skriver at i slike tilfeller brukes musikken til å ”understreke filmens karakter av *spectacle*” (Larsen 2005: 201). Musikk kan også trigge de ”episke”, storslåtte følelsene, som sammen med det visuelle narrativet tar historien og karakterene fra det individuelle til det universelle. Gorbman knytter dette fenomenet til antropologiske studier av rituell sang og musikk i grupper, som den oppløftende følelsen av fellesskap når en gruppe supportere under en fotballkamp synger nasjonalsangen eller lagsangen ”som med en stemme” (Gorbman 1987: 81).

Musikk som *spectacle*, shownummer som avbrudd i handlingen, tjener ikke narrativet, men fungerer som en attraksjon, kanskje mest tydelig i musikaler. Gorbman er innom denne musikkfunksjonen, hvor musikken er med på å heve begivenheten på lerretet og gjøre den

*larger than life*. Musikkens funksjon som ekstra ”hørbar” under et thrillerklimak kan sies å ha den motsatte effekten av slike spektakulære musikknummer. Her løftes ikke historien slik at tilskueren plasseres utenfor handlingen slik Gorbman beskriver den episke kvaliteten, hvor historien går fra å være individuell til universell. Snarere tvert i mot, i thrillerklimakset er effekten heller at tilskueren dras tettere inn i handlingen, hvor fortellingen går fra å være universell til å handle om tilskueren som et individ som ser på og blir skremt, selv i en kinosal full av mennesker. Den insisterende, nærmest pulserende akkordrekken i sluttscenen av *Seven*, de gnikkende, gnagende strykerne som akkompagnerer Jacks haltende jakt på sin sønn i den snøkledde labyrinten på slutten av *The Shining* – her bærer musikken preg av å være spektakulær og til en grad eksessiv, men i stedet for å understreke storslagenhet formidler musikken intensitet. Gorbman bruker også *spectacle*-begrepet i en litt annen forstand, når hun beskriver filmmusikkens funksjon når det kommer til å fjerne tilskuerens bevisste barrierer, og knytte ”spectator to spectacle”, eller tilskueren til skuet, som Peter Larsen oversetter det (Larsen 2005: 197). I denne forstand er også thrillermusikk en del av *the spectacle* eller attraksjonen, hvor nettopp musikkens funksjon er å dra tilskueren nærmere inn i handlingen.

Samtidig er det viktig å påpeke at musikken ikke er bærende for spenningsformidling. *The Birds* (1963) inneholder ingen ikke-diegetisk musikk, ei heller Fritz Langs *M* (1931). Her plystrer til gjengjeld protagonisten ”Dovregubbens hall”-motivet hver gang han velger seg ut et nytt offer. Musikk er altså ikke uunnværlig for spenningsoppbygging eller grøss. Filmmusikken i thrillereksemplene for øvrig har ligget nærmere lydeffekter og et teppe av lyd som ligger under handlingen. Mens motivene som brukes i spenningssekvenser i *Star Wars* kan nynnies, faller ikke dette like naturlig for thrillereksemplene nevnt her. Dette kan indikere at noe av det som kan kalles *thrilleresque* ved musikk i thrillere er dens *amusikalitet*, dens funksjon som en stemningsskaper og lydeffekt mer enn harmoniske klangmønstre som konnoterer kjente musikkstiler, kulturer eller musikktradisjoner. Ut fra eksemplene i denne oppgaven hviler musikkens funksjon i en thriller tungt på formidling av emosjoner gjennom korte motiver, dissonanser og ”ubehagelige” klangbilder.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Et ekstremt eksempel på lydets funksjon er de første minuttene fra *Irreversible* (2002), hvor bakgrunnslyden, nærmere en lydeffekt enn filmmusikk, i løpet av de første 20-30 minuttene er en lavfrekvenslyd i 28Hz lik lyden av et jordskjelv, ment å fremkalle kvalme, ubehag og å gi tilskueren en følelse av å være desorientert (Noé 2002: 50). Lydeffektens intensjon om å skape ubehag hos tilskueren må ses i sammenheng med den svært ustabile og ekspressive kameraføringen, brutal vold, et grotesk mord og en lengre voldtektscene.

### 4.3 Lys

Etter oppgavens innholdsfortegnelse inkluderte jeg et nærmest modernistisk dikt om lyssetting av den amerikanske cinematografen John Alton. I realiteten er utdraget en liste over hvilke lyssettinger Alton mener kan brukes for å fremme en mystisk stemning. Hans bok *Painting with light* (1949) er en praktisk håndbok for lyssetting og cinematografi generelt, men hans kommentarer om *mystery lighting* er interessante også for denne oppgavens problemstilling.

”Where there is no light, one cannot see; and when one cannot see, his imagination starts to run wild. He begins to suspect something is about to happen. *In the dark there is mystery.*” (Forfatterens kursiv) (Alton 1949: 44).

Han skriver at lyssetting brukes for å skape frykt og forsterke følelsen av drama med sterke, hvite lys, og store, mystiske skygger (Alton 1949: 50). I forlengelsen av Maltbys ”du gjenkjenner thrilleren når du ser den” har jeg valgt å se nærmere på lyssetting som et visuelt virkemiddel som kan være delaktig i å gi sjangeren det Maltby og jeg ser på som et eget visuelt uttrykk.

#### 4.3.1 Thrilleren – et sted hvor solen aldri skinner?

*Sevens* bruk av lyssetting gir gjennomgående assosiasjoner til et mørkt, disig og dystert storbylandskap. Bruken av farger er også fremhevet, det kunstneriske, fargerike lyset på åstedene og inne i likhuset lar tilskueren holde en viss distanse til de grusomt tilredte likene samtidig som detaljerikdommen fremhever autentisiteten.<sup>15</sup> Denne mørke og dystre lyssettingen brukes gjennomgående i filmen, flere av åstedene for drap er mørke steder, både i bokstavelig og billedlig forstand. Scenen fra inne i Does leilighet bruker en særlig markert lyssetting. Her inne er alle vinduer dekket til og det finnes få lyskilder. Rent funksjonelt er mørket nødvendig for Does egen fremkalling av bilder, men mangelen på lys blir også

---

<sup>15</sup> En slik kunstnerisk bruk av lyssetting er senere blitt en høyst gjenkjennelig del av *CSI*-seriene som også opererer i et lignende miljø som *Seven*, i storbyer med grov kriminalitet, ille tilredte lik og høyst detaljerte obduksjonsscener fra likhuset. De ulike *spin off*-seriene bruker hver sin fargeskala for å skille seg fra sine søsterserier. Den opprinnelige *CSI*-serien fra Las Vegas bruker en neongrønn fargepalett, *CSI: New York* er preget av en blekere blåskala, og i *CSI: Miami* er en varm nyanse av gult og oransje dominerende (Hausken 2009: 99).



symbolsk for Does mørke gjemmested, hulen han trekker seg tilbake til for å skrive i sine utallige notatbøker og dyrke sitt hat for de syndige i samfunnet. Når etterforskerne tar seg inn i leiligheten blir de både symbolske og faktiske bærere av lys (fig. 5), og de må bokstavelig talt skinne med lys og lykte for å forstå Does livsstil og hans motivasjon. Bruken av det sparsommelige lyset viderefører også det visuelle labyrintmotivet i filmens stil, hvor det ikke er mulig å se hva som befinner seg i alle kroker og kriker av Does rotete rede. Musikken som brukes mens de er inne i leiligheten ligner de mørke, dissonerende akkordene fra sluttscenen. Lysets funksjon inne i leiligheten, i tillegg til å forme scenens stil og mise-en-scène, er å skjule detaljer som detektivene kommer over, som den avkappede hånden i en krukke, og Does fotografier fra drapsåstedene som han selv har fremkalt. Dessuten er lyssettingen et stemningstegn som formidler det mørke og dystre som omgir Doe og hans rede.



*Fig 5: Somersset i Does leilighet*

I *Seven* er mørket dominerende, og stedet hvor de mest brutale og dystre scenene utspiller seg.<sup>16</sup> Selv i filmens sluttscene som foregår klokken syv på kvelden er det dagslys, men ikke et lyst, optimistisk sollys. Det er lettere overskyet, sola er fremme og skinner direkte ned på karakterene. En kort stund skinner sola direkte inn i kamera mens Mills filmes underfra i det han snur seg og registrerer at en bil nærmer seg, og beordrer Doe ned på bakken. Et annet aspekt ved lyssettingen er bruken av farger. Bruken av lys og farger henger nøye sammen.

”(...) one other factor affecting the energy og the light in your scene is color. All lights have color. (...) The color of light will affect the mood of the piece, creating a natural or unnatural setting.”  
(Alexander 2008: 118).

<sup>16</sup> Fincher eksperimenterte med sølvinnholdet i filmkopiene for å gjøre filmen så visuelt mørk som mulig (Dyer 1999 ifølge Gjelsvik 2004: 259).

Fargene i sluttscenen er med å gi scenen et unaturlig gulpreg, hvor den gulbrune, solbrente ørkenbakken glir over i den gulbrune, nesten disige luften. Selv om scenen finner sted i direkte solskinn er kontrastene høye, Mills' mørke dress og Somersets beige *trenchcoat* ser neste like mørke ut, og i de korte innstillingene fra inne i politihelikopteret og politibilen fremstår silhuetten av interiør og mennesker som helt svart i kontrast med det gulbrune sollyset på utsiden av kjøretøyet. I det som kan ses som et kontinuitetsproblem står sola rett over Mills på himmelen når kamera tilter opp og fanger noen av de blendende solstrålene direkte i linsa tidlig i scenen, mens i noen av de påfølgende innstillingene ser det ut til at sola står lavere på himmelen, som gjør at karakterene belyses fra siden, og skyggelegger den halvdelen av ansiktet vendt vekk fra sola. Lyskildens kontinuitet er mindre interessant enn hvordan sollyset gjennom hele scenen brukes for å fremheve skygge og skape kontraster. Når den knelende Doe forteller Mills at han har drept hans kone er Does ansikt og hode plassert direkte foran sola, som rammer inn hodet hans i en bibelsk glorie, samtidig som den kaster skygge over ansiktet hans, mens han følelsesløst forteller at han har kappet hodet av Mills' kone. Også her er lyset en stemningsskaper som formidler dagslyset som dystert og grumsete. Filmens gjennomgående bruk av hva jeg vil kalle cinematisk lyssetting, en kunstig og konstruert måte å lyssette en film som understreker sin egen materialitet, er med på å binde scenen sammen og utgjøre filmens helhetlige utseende. Men kan bruken av lys i *Seven* brukes som eksempel på lys i thrillere for øvrig?

#### 4.3.2 Lys som indikator på sjanger

Mye av akademisk litteratur som tar for seg thrilleren eller parallelle sjangere ser bort fra, eller henviser kun kort til filmenes visuelle uttrykk. Det er mulig å se i praktiske håndbøker for å få en forståelse av hvordan et virkemiddel kan brukes konkret, og hvordan lyssetting henger sammen med stemning, følelser og sjanger. I *Ideas for the animated short* (2008) beskrives lys som den viktigste stemningsskaperen som setter atmosfæren. Lysets kvalitet og intensitet foreslår hvordan scenens dramatikk skal tolkes, på samme måte som filmmusikk er en stemningsskaper som gir tilskueren tegn om hvordan scenen kan tolkes emosjonelt. Håndboken for animatører diskuterer forskjellen mellom *low-key* og *high-key* lyssetting.

"The most common use of low key lighting is nighttime and stormy weather. However, low key lighting can also create a mood of suspense and alienation. Many horror and thriller films use low key lighting to create a sense of foreboding. (...) Altering your lighting situations has dramatic impact on the emotion of your scene. For instance, you might consider using hard lights with a low key for a panicked chase scene in the night." (Alexander 2008: 118).

Bordwell og Thompsons *Film Art* er også en introduksjonsbok til filmens virkemidler, og presenterer *low-key* lyssetting som typisk for *film noir* fra 40- og 50-tallet, gjenopptatt i neo-noir på 80- og 90-tallet som i *Blade Runner* (1982) og *The Usual Suspects*. Denne lyssettingen er ofte med på å fremheve scenens dysterhet eller mørke mystikk (Bordwell 2008: 130). Jeg vil foreslå at måten en film er lyssatt er med på å formidle sjanger, og at lysets funksjon i thrillerer vil være en forlengelse av thrillerens andre dominerende aspekter; å skape spenningsfulle, farefulle eller skumle stemninger, og å være en del av det stilistiske labyrintmotivet som skjuler informasjon, og nekter tilskueren full visuell oversikt. Denne teorien strekker seg ikke til alle thrillerens scener, men til de mer intense og emosjonelt ekspressive. Jeg foreslår heller ikke at thrillerens lyssetting er synonym med mørke, men heller at lysets funksjon er å fremheve kontraster og at thrillerens særegne visuelle stil kan gjenkjennes ut fra måten filmene uttrykker stemning gjennom lys og mørke.

I *Wait Until Dark* (1967) fungerer bruken av lys og mørke både som en formidler av det trygge versus det farlige, og som et dramaturgisk plotpoeng. Når den blinde Susy Hendrix (Audrey Hepburn) innser at hun må beskytte seg mot kjeltringen Mike Talman (Richard Crenna) som krever å få utlevert en dukke fylt med narkotika som befinner seg i leiligheten hennes, knuser hun alle lyspærene for å mørklegge hele leiligheten. Når Talman dukker opp er han like blind i mørket som henne. Under filmens klimaks kiler Talman kjøleskapsdøra åpen, slik at lyset fra kjøleskapet lyser opp rommet, mens han beveger seg mot Hendrix med en kniv i hånden. Den blinde Hendrix forsøker først febrilsk å lukke døren, og når det ikke går leter hun frenetisk etter stikkontakten for å få skrudd av kjøleskapet, og dermed slukket lyset, slik at hun nok en gang kan gjemme seg i mørket. Her uttrykker lys og mørke eksplisitt forskjellen på fare og trygghet, og forskjellen på å kunne se og å kunne gjemme seg.

Sollyset i *Insomnia* er nærmest en karakter i seg selv, i hvert fall en trussel for Engström som ikke får sove. Dessuten er den insisterende midnattssolen en del av fortellingen, og nærmest et plotpoeng. Det kalde, blå dagslyset fremhever Engströms blekhet og mangel på søvn etter hvert som det blir mer tydelig på ham. Engström er fattet og seriøs, men etter hvert røper hans ytre at han sliter på innsiden, han blir stadig blekere og svettere i pannen. Den visuelle stilen i *Insomnia* siterer rufsete kriminalfilmer med horisontale persienner inne på politikontoret, det sterile og opplyste obduksjonsrommet, og tomme, grå rom og ganger på politistasjonen. Selv ute i naturen er ikke det evige dagslyset en kilde til varmt lys, her vises naturen og himmelen

snarere frem som tung, grå og disig. Andrew Nestingen påpeker at *Insomnias* lyssetting minner om chiaroscurostilen fra *film noir* hvor den ekspresjonistiske lyssettingen fremhever kontrastene fremfor å lyse opp rommet (Nesting 2008: 89) Dette kommer til uttrykk ved persiennene på politistasjonen og de påtrengende lysstrålende som tvinger seg inn i Engströms hotellrom mens han forsøker å holde dem ute med teip eller på andre måter tvinge blendingsgardinen til å holde seg nede. Engströms insomnia kommer ikke av det evige sollyset, men fra sin egen samvittighet. Som Nestingen skriver blir lyset et tegn på Engströms isolasjon, på samme måte som en søvnløs i en storby vil fokusere på sin isolasjon ut fra tomme gater, stengte butikker, gatebelysning, en bjeffende hund i det fjerne – tegn på fravær av liv, og at alle andre sover (Nesting 2008: 88ff). Alexander viser også til lyssetting i *film noir* som historier som trives best i mørket hvor lyset fungerer som stemningsskaper. Det harde lyset i *film noir* er med på å skape store kontraster mellom lys og mørke, som igjen skaper ”energy, excitement, suspense and tension” (Alexander 2008: 118). Selv om lyssettingen i mange thrillere skiller seg fra *film noir*-stilen er det mulig å tenke seg at lysets funksjon ligner egenskapene animatørene Alexander et al. trekker frem.

En måte å studere lys i thrillere som et mulig sjangertrekk er å holde lyssetting opp mot dominantbegrepet. Kan lyssetting sies å være en strukturerende del av thrillere på en annen måte enn i andre sjangere? Et argument for at lyssetting er et uttrykk for det dominante er thrillere som bruker lyssettingen som limet som holder filmens ulike deler sammen, som mangelen på lys og oversikt i *Seven*, og overfloden av lys og behovet for mørke i *Insomnia* og *Wait Until Dark*. Ut fra lyset som dominant virkemiddel i seg selv er det mulig å se at lyset også påvirker andre aspekter av filmen. Filmens tema formes ut fra måten mørket konnoterer steder både de kriminelle og de heroiske kan gjemme seg og hvordan et miljø kan virke mer faretruende på natten i *Seven*, mens tema i *Insomnia* mer indirekte handler om protagonisten som isoleres og drives til vanvidd av seg selv og sine omgivelser. Som nevnt hviler begge filmenes fortellinger på kontrasten mellom lys og mørke, og filmenes stil blir tydelig formet ut fra lysets funksjon. Samtidig som lyset fører til en visuell kontinuitet mellom scenene fører også lyssettingen til en cinematisk distanse, hvor *Seven* kan portrettere grusomme og ubehagelige detaljer, men samtidig beholde et kunstnerisk preg som lar tilskueren distansere seg fra de døde kroppene og ille tilredte likene. Selv om disse eksemplene ikke kan dekke en hel sjanger vil jeg likevel konkludere med at lyset i thrillere har en annen funksjon enn i for eksempel en komedie, eller i et drama. Disse kan også inneholde scener med mørke eller kontraster mellom lys og skygge, men i scener som forsøker å formidle noe morsomt,

dramatisk eller gripende vil lyssettingen, sammen med de andre stemningstegnene fungere som formidlere av disse stemningene fremfor en skummel eller mystisk stemning som tradisjonelt vil passe bedre inn i en spenningsfilm.

#### **4.4 En oppsummering av audiovisuelle virkemidler**

Dette kapitlet baserer seg på hvordan et grunnleggende dominant trekk ved thrillere, at spenning er med på å aksentuere og strukturere fortellingene, har innvirkning på filmenes audiovisuelle aspekter. Ved å studere hvilke av filmenes stilelementer som markerer seg i gjentatte filmer, og hvordan disse virkemidlene formidler sjanger, er det mulig å komme frem til enkelte sjangertrekk som befinner seg i teksten. Labyrintmotivet er et uttrykk for den dominante spenningsformidlingen både i kamerabruk og dramaturgi. Et sjangertrekk ved filmmusikken på tvers av thrillere er dens hørbarhet, og hvordan musikkens funksjon først og fremst er å formidle spenning, som igjen kommer til uttrykk i musikkens bruk av ekspressivitet og amusikalitet som fokuserer på musikken som lydeffekt og stemningstegn fremfor harmoniserende, nynnbare melodier som er med på å plassere filmene i en kulturell epoke, eller melodiose ledemotiv som er med på å uttrykke karakterers ”stemme”. Til sist er også lyssettingen i thrillere et virkemiddel som skiller seg fra andre sjangere, hvor bruken av lys og mørke i spesielt intense sekvenser er med på å formidle stemning og filmens sjanger.

### **5 Attraksjoner – et spektakulært sjangertrekk?**

Babe løper alt han kan gjennom natten for å slippe unna kidnapperne sine. I pysjamasbukser, bar overkropp, uten sko, omtåket etter tannlegetorturen, med blod rennende fra leppa, og dyvåt av svette løper han forbi slitte lagerbygninger med Manhattans storbysilhuett som bakgrunn. Dobbeltagenten løper etter ham, og oppe på en bro blir Babe tatt igjen av de andre kidnapperne i en bil. I det bilen skal til å knuse Babe mot rekkverket greier han å hoppe over rekkverket og ned på en annen vei som går under, hvor han så kommer seg inn i en taxi. Babe løper for livet. Danny løper fra sin far. Politidetektiv Mills løper for å innhente Doe. Engström løper. Lola løper. Jason Bourne løper. Og når han ikke løper setter han seg inn i første og beste kjøretøy og gir full gass.

I kapittel to brukte jeg eksplosjonen fra åpningssekvensen i *Marathon Man* som eksempel på en følelsesmarkør, en oppvisning av eksess og en attraksjon. Oppløpet til det dødelige smellet vises fra utallige vinkler, og det endelige smellet er spektakulært. Bilene smadres, bildet fylles

med flammer og tilskueren får observere kollisjonen nært og detaljrikt. Dette tablået er bare ett uttrykk for hva som kan kalles en attraksjon. I et bredere perspektiv kan attraksjoner ses som et populærkulturelt fenomen, men i denne oppgaven vil jeg forholde meg til Tom Gunnings mye refererte attraksjonsbegrep i forbindelse med visuelt spektakulære bilder som en del av preklassisk film, som senere også har blitt en del av terminologien for filmstudier av kontemporær spesialeffektfilm (Strauven 2006: 11). Ved å diskutere attraksjoner som en del av et sjangerstudium bruker jeg dessuten begrepet enda mer spesifikt enn attraksjoner som en del av film generelt. Jeg vil diskutere om enkelte former for attraksjoner kan være særegne for thrilleren - om det finnes thrillerattraksjoner.

Aspektene som gjør det mulig å se eksplosjonen i *Marathon Man* som en attraksjon er blant annet hvordan den brukes som en oppvisning av kontrollerte krefter, en episode av høy intensitet, bevegelse og mye visuell informasjon. Slik kan også protagonistenes løpe- og jaktsekvenser kalles attraksjoner. Det klippes hurtigere og hurtigere mellom Babe og de som jager ham. De kommer stadig nærmere helt til bilen skal til å knuse Babe, og han i siste øyeblikk kommer seg unna. Tilskueren får mye visuell informasjon på kort tid. Babes fysiske prestasjon redder ham i siste liten når han hopper flere meter fra den ene veien ned på den andre, og fortsatt er like hel. Kan slike oppvisninger av effekter og stunt være sjangerspesifikke? Selv om spektakulære bilder brukes i ulike sjangere vil jeg diskutere om enkelte typer attraksjoner kan være en del av hva tilskueren forventer og gjenkjenner som thriller-elementer. Har attraksjoner i thrillerer en egen funksjon? Funksjonsbegrepet kan ses fra to sider, hvilken funksjon attraksjonen har i teksten, og hvilken funksjon den har overfor tilskueren – de to perspektivene som danner grunnlaget for denne oppgavens metode. Ved å kombinere disse to perspektivene vil jeg i dette siste kapitlet se attraksjoner fra begge sider, og dermed nærmere meg et mer helhetlig bilde av thrilleren hvor både tekst- og tilskuerperspektivet er med på å forklare hva som utgjør sjangeren.

### **5.1 Spektakulær estetikk**

Bruce Isaacs tar utgangspunkt i populærkulturell film og kommer frem til at det han kaller *the spectacle aesthetic*, den spektakulære estetikken, både er hva filmen består av, og hvordan den konsumeres (Isaacs 2008: 157). I dette legger han blant annet en teori om at stjerneskespillere i seg selv er *spectacles* eller attraksjoner, hvor de figurerer både i filmen, på plakaten og på magasinfor-sider for øvrig (Isaacs 2008: 101).

”The spectacle aesthetic is implicated in questions of a new authenticity, a new cinematic Real, and ultimately a ”performance cinema” that renders the demarcation between text and spectator obsolete” (Isaacs 2008: 158).

Slik jeg leser Isaacs vidløftige syn på moderne, populærkulturell film er den spektakulære estetikken med på å viske ut skillet mellom filmen og tilskueren, som i neste rekke innebærer en mer absorberende og engasjerende opplevelse. Selv om Isaacs trekker den engasjerende opplevelsen litt langt, i retning *screen theory* som ser på tilskueren som passiv og lett påvirkelig, siterer jeg ham her for å skissere ytterpunkter for den påfølgende diskusjonen. Isaacs ser på attraksjoner og det spektakulære som oppslukende bilder som trekker tilskueren dypt inn i handlingen, mens Tom Gunning, som jeg straks kommer tilbake til, representerer det andre ytterpunktet, med et syn på attraksjoner som noe distanserende, men like fullt spektakulært og forbløffende.

Tom Gunnings mye refererte begrep *cinema of attractions*, eller attraksjonsfilm, går tilbake til begynnelsen av filmhistorien.<sup>17</sup> Han beskriver en utvikling fra filmer som bruker attraksjoner som en spektakulær, visuell attraksjon i seg selv, til dagens filmer som inkluderer attraksjoner i fortellingen og dermed gjør dem mindre oppsiktsvekkende og forbløffende (Gunning 1986). Gunning betegner disse attraksjonene som effekter, og kaller dem *tamed attractions*. Han mener attraksjonsbegrepet primært kan brukes på preklassisk film og kunstfilm, men som Isaacs åpner flere teoretikere for at attraksjonsbegrepet også har verdi overfor kontemporære sjangerfilmer. Mitt grunnlag for denne delen av oppgaven – om attraksjoner kan være med på å definere thrilleren – er skjæringspunktet mellom det Gunnings ser på som temmede attraksjoner, og det Isaacs ser som en helhetlig del av opplevelsen, og en viktig del av den populærkulturelle filmens form. For å konkretisere hva jeg mener med attraksjoner i thrillerer har jeg valgt to motiver som forbindes med attraksjonsbegrepet; jaktsekvensen og vold. Jeg vil se om disse motivene har en annen funksjon i thrillerer enn andre sjangere, ved først å se nærmere på deres tilknytning til virkeligheten.

---

<sup>17</sup> Gunnings attraksjonsbegrep er en fortsettelse av Sergei Eisensteins bruk av ordet. Han mente teateropplevelsen burde bestå av attraksjoner som hadde en sanselig eller psykologisk innvirkning på tilskueren, og at attraksjonene burde ha sjokkerende og politisk slagkraft. Han argumenterte dessuten at attraksjonsbegrepet ikke kunne skilles fra dens innvirkning på tilskueren. Dette ble et grunnleggende premiss for Eisensteins montasjeteori, hvor sammensettingen av to attraksjoner skaper en tredje mening som ikke finnes i attraksjonene alene, men som konstrueres av tilskueren som ser filmen (Buckland 2006: 49).

## 5.2 Thrillerens stilideal

Spektakulære bilder og forbløffende visuelle tablåer forbindes ofte med store episke dramaer med mange spesialeffekter og datagenererte visuelle effekter, eller CGI (computer-generated imagery). Slike forbløffende bilder fra filmserier som *Star Wars*, *The Lord of the Rings* eller enkeltstående filmer som *Avatar* (2009) kan likevel sies å ha andre funksjoner enn attraksjoner i thrillerer. Jeg vil argumentere for at thrillerattraksjoner har en annen funksjon enn animerte fantasiskapninger som flyr med Na'vi på ryggen over Pandora. I *Seven* inneholder de mest visuelt inntrykksfulle scenene drapssteder og John Does utvalgte offer. På åstedet hvor de finner Does offer for dovenskap ligger en avmagret mann lenket til sengen. Lyset fra etterforskernes lommelykter motiverer nærbilder av mannens råtnende hud, full av verkende byller og åpne sår. Mørkerøde blodårer vises gjennom mannens lilla hud, og han er så underernært at hodet hans bare er skinn, ben og mørkegule tenner. Tilskuerens avsky avhenger av at mannen i sengen ser tilstrekkelig realistisk ut. Gjennomgående er forråtnelsen og forringelsen av mordofrene, bygningene rundt dem og byen de befinner seg i et langt sterkere visuelt virkemiddel i *Seven* enn portretteringen av voldelige handlinger. Disse bildene er ikke nødvendigvis spektakulære i samme forstand som datagenererte fantasiskapninger som på forbløffende vis ser "ekte" ut, men bildene gir uttrykk for filmens vold. Som jeg kommer tilbake til senere i kapitlet har volden i *Seven* allerede funnet sted når politiet og tilskueren ankommer åstedet, men konsekvensene av volden er i høyeste grad synlig.

Detaljerikdommen i *Seven* er en del av filmens visuelle stil, og grunnen til disse scenenes ubehag er ifølge Anne Gjelsvik deres realistiske trekk, hvordan kropper og sår er sminket og lyssatt på en slik måte at tilskueren kan føle noe fordi det ser realistisk ut (Gjelsvik 2004: 261). Realisme er riktignok et problematisk ord i denne sammenhengen, da det mest sannsynlig vil konnotere sjangere som forsøker å legge seg nært opp til en hverdagsrealisme, vanligvis assosiert på film med britiske *kitchen sink*-dramaer, dogmefilmer eller neorealisme. André Bazin betegner cinematisk realisme som en stil med fokus på lange innstillinger, dybdefokus, sparsommelig klippeteknikk, og bruken av amatørskuespillere (Bazin 1971: 22-40). For Bazin, og mange teoretikere etter ham handler realismebegrepet om enkelhet og renhet i filmteknikken, noe som direkte motstrider teknikker thrillerer benytter seg av. Et bedre begrep enn realisme i forbindelse med thrillerer og fiksjonsfilm kan være autentisitet, hvor steder og mennesker er gjenkjenbare som deler av vår verden og virkelighetsoppfatning, med det samme konsekvensmønsteret – å bli skutt leder til død, slag fører til smerte og tyngdekraften vil dra deg nedover hvis du faller fra en høy bygning. En slik autentisitet er



mulig å portrettere på film samtidig som ikke alle elementene trenger å se realistiske ut; blod, sår, skader og arr kan se *cinematisk troverdige* ut, uten å være frastøtende ekte. Skjønt, også en slik forståelse av thrillerens autentiske stilideal krever modifikasjoner og forbehold. I *The Shining* snakker og interagerer Jack med personer ved hotellet som umulig kan være der, men som ser like ekte ut som Jack gjør. Karakterene i *Inception* befinner seg tidvis i en drømmeverden, med sine egne konsekvenser og regler for hvordan ting henger sammen, hvor en måte å våkne opp fra drømmeverden er å drepe seg selv. Men selv om disse filmene inneholder umulige eller overnaturlige elementer mener jeg dette fortsatt kan bære med seg en påstand om autenticitet. Plottet i begge disse filmene baserer seg på nettopp disse overnaturlige trekkene, som også brukes for å skape filmenes diegetiske logikk. Jacks samtaler med bartenderen er både et tegn på at han er i ferd med å bli gal, og en grunn til at han blir enda galere når bartenderen overbeviser ham om at han må drepe sin familie. De interne reglene i *Inception* skaper sin egen autenticitet ved å presentere reglene for de ulike drømmenivåene og hvordan disse kan og ikke kan brytes. Det realistiske eller troverdige i en thriller trenger dermed ikke korrespondere totalt med tilskuerens verden, men konsekvensene av karakterers handlinger må være gjenkjennelige eller forståelige.

Stilen jeg foreslår som *cinematisk realisme* avhenger dermed ikke utelukkende av at alt skal se ekte ut. Ser noe for realistisk ut i fiksjonsfilm kan tilskueren gå fra et pirrende ubehag til direkte kvalme og avsky. Kristin Thompsons forståelse av realisme i Hollywoodfilm kan være behjelpelig med å moderere begrepet.

”On the whole, purely realistic motivation is not the main type employed in Hollywood films. Most actions are justified not, primarily, by an appeal to cultural beliefs about the real world, but by a seemingly necessary causal relationship to other actions within the film”

Hun knytter altså realismebegrepet opp mot kausalitet og motivasjon i fortellingen. Hun fortsetter med å understreke at den realistiske motivasjonen virker som bakgrunn for handlingen, men at i duellen mellom realistisk motivasjon og nødvendighet for en viss komposisjon i handlingen eller i bildet vil komposisjonen alltid gå foran, som når karakterer diskuterer høyst hemmelige detaljer på steder med mye mennesker, uten at noen ser ut til å kunne høre dem (Thompson 1988: 53). Det realistiske elementet blir dermed underordnet det komposisjonelle. Cinematisk realisme vil først og fremst være en måte å formidle noe som ser troverdig ut, eller som i *Sevens* tilfelle, se tilstrekkelig realistisk ut til å skape et visst ubehag hos tilskueren uten at bildene blir avskyelige eller motbydelige.

### 5.2.1 En påstand om autentisitet

Nicole Rafter karakteriserer *claims to authenticity*, som jeg oversetter til *påstand om autentisitet*, som en av fengselsfilmens grunnleggende gleder, hvor tilskueren får se fengselslivet på innsiden, et miljø han mest sannsynlig ikke ville ha tilgang til ellers. Rafter viser til hvordan mange fengselsfilmer er ”basert på en sann historie”, eller tar utgangspunkt i reelle hendelser (Rafter 2000: 127). Måten karakterene snakker og ter seg gir tilskueren innblikk i noe tilsynelatende ekte, selv om filmhistorier fra fengsel ikke utgir seg for å være sosialrealistiske eller direkte sanne. Teorien om en påstand om autentisitet kan også overføres til andre lukkede miljøer, som kriminelle, politiets og detektivs arbeidsmetoder, dessuten gangster- og mafiafilmer hvor det er mulig å argumentere for at ikoniske tekster som *The Godfather* (1972, 1974, 1990), *Scarface* (1983) og *The Sopranos* (1999-2007) har et eget, felles diegetisk univers som kanskje eller kanskje ikke ligner på en faktisk virkelighet. Hvis vi kan tenke oss at thrilleren har en egen visuell stil tilskueren kan gjenkjenne som en thriller, er det i neste omgang mulig å tenke seg at denne visualiteten delvis hviler på en påstand om autentisitet? Dette trekkes frem av Steve Neale som noe av thrillerens tiltrekningskraft, at filmen refererer til noe autentisk, hvor historien, stedene eller settingen viser til noe i virkeligheten, i motsetning til sci-fi-sjangeren eller skrekkfilmen (Neale 1990: 47). Det autentiske kan også komme til uttrykk gjennom bruken av nyhetsoverskrifter, arkivdokumenter, eller uttrykket ”basert på en sann historie”, som fremmer en påstand om autentisitet samtidig som det åpnes for en fiksjonell tolkning. En foreløpig slutning er at attraksjonens funksjon i thrillere blant annet er å fremme denne autentisiteten.

### 5.3 Attraksjonsfilm

Bruken av spektakulære bilder som virkemidler går som nevnt tilbake til filmens barndom. Gunnings begrep om attraksjonsfilm viser tilbake til det nye filmmediet som en visuell attraksjon i seg selv, og både det som ble avbildet og teknikken brukt kunne være spektakulær og skandaløs.

” (...) the cinema of attractions directly solicits spectator attention inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary that is of interest in itself” (Gunning 1986: 58).

Gunning sammenligner de første filmene med vaudevilleteater, med korte akter eller sketsjer, satt sammen i en ikke-konsekvensiell rekkefølge, hvor hver enkelt akt var underholdende og

spektakulær i seg selv. Den påfølgende narrative filmen sammenligner han med det etablerte teateret. Et av de mest kjente eksemplene på attraksjonsfilm er hentet fra *The Great Train Robbery* (1903), hvor en av røverne sikter pistolen rett i kamera, og fyrer av. Denne innstillingen kunne vises av filmfremviseren enten før eller etter filmen, som en attraksjon i seg selv (Bordwell 1997: 126). Gunning mener at overgangen til narrativ film førte til at slike attraksjoner ble en del av handlingen. Hollywoods klassiske paradigme hegnet om et ”usynlighetsideal”, hvor det diegetiske universet var et lukket rom. Slike attraksjoner ville være et brudd med formen. Noen av eksemplene fra filmer før 1906 er aktører som leverer sine reaksjoner ved å se direkte inn i kamera, noe som innenfor det klassiske mønsteret ville brutt illusjonen om realisme (Gunning 1986: 57). Gunning mener attraksjonsfilmbegrepet ble videreført i avant garde-film, der brudd med filmens diegese eller referanser til filmens virkemidler er en del av formen (Gunning 1986).

### **5.3.1 Cinema of tamed attractions**

Utover 1960- og 70-tallet ble attraksjonsbegrepet igjen en del av Hollywoodfilmer med fremveksten av blockbustere og produksjoner som *The Godfather*, *Jaws* og den opprinnelige *Star Wars*-trilogien (Bordwell 2008: 464). Slike filmer opererte til tider med et mindre rigid diegetisk handlingsrom enn klassisk Hollywoodfilm, og hadde større frihet med tanke på form og bruk av uvanlige virkemidler. Gunning kaller dette *movie brats*-generasjonens inkludering av attraksjoner i sin filmform. Han referer til ”den nye regissøren”, godt utdannet og som kan sin filmhistorie. Gunning nevner regissører som Spielberg, Lucas, Coppola og Scorsese, og kaller deres bruk av effekter *tamed attractions*, eller temmede attraksjoner (Gunning 1986: 61). Han argumenterer for at bruken av spektakulære virkemidler ikke lenger har politisk sjokkeringskraft, men kun fungerer som estetisk sjokkerende (Strauven 2006: 52). Den visuelle attraksjonen i disse nye filmene er bare en del av filmens spektakulæritet. Geoff King skriver at visuell spektakulæritet og inntrykket store spesialeffekter etterlater hos tilskueren kan være en like stor kilde til nytelse overfor filmen som narrativet eller historien i seg selv (King 2000: 29). Dette ligner Isaacs utsagn om at den spektakulære estetikken også er en del av hvordan filmene konsumeres (Isaacs 2008: 157). King argumenterer for at attraksjoner og fortellingen kan interagere med hverandre på en betydelig måte som er karakteristisk for kontemporær Hollywoodfilm (King 2000: 33). Isaacs og Kings teorier om attraksjoner og narrativ sett under ett åpner for en utvikling hvor film har beveget seg fra attraksjonsfilm med fokus på det spektakulære, over til narrativ film, med hovedvekten på tilskuerens innlevelse i

historien hvor narrativ og attraksjoner enten arbeider sammen, eller mer sømløst former en filmopplevelse som åpner for at tilskueren skal la seg bli oppslukt i det hele.

Gunnings betegnelse av temmede attraksjoner kan ses som et argument for at spektakulære bilder ikke lenger er et virkemiddel som stikker seg ut i like stor grad. Hans syn på attraksjonsfilm slik den artet seg på begynnelsen av 1900-tallet var publikums fascinasjon av teknologien og filmmediet i seg selv. En visuell nysgjerrighet førte til at det spektakulære hadde en egenverdi og var mulig å nyte i seg selv, underordnet filmens kausale rekkefølge. Definisjonen av attraksjoner tidlig i filmhistorien er steder i filmen som peker mot seg selv, og som viser frem noe. Attraksjoner tiltrekker seg oppmerksomhet, og skaper en selvrefleksivitet (Gunning 1986: 56ff). Det som kan forene Gunnings attraksjonsbegrep med dagens temmede spesialeffekter kan være deres funksjon. Jeg har tidligere argumentert for at bensinbileksplosjonene i åpningssekvensen av *Marathon Man* kan ses som en følelsesmarkør, og som sådan ikke er en uvurderlig del av utviklingen av plottet. I forlengelsen av denne argumentasjon kan både Gunnings preklassiske attraksjoner og den temmede eksplosjonen ses som et virkemiddel som drar oppmerksomhet mot seg selv for å vise frem noe som er underordnet lineariteten. Togrøverens skudd mot kamera kan sies å være langt mer avbrutt og distansert fra resten av handlingen i filmen enn bensinbileksplosjonen som fortsatt er en del av kausaliteten og som bringer plottet videre. Likevel kan begge hendelsene ses som en oppvisning, et tablå ment for å fange tilskuerens oppmerksomhet en kort stund, før resten av historien fortelles. Det jeg vil tydeliggjøre som forskjellen mellom disse to typer attraksjoner er at Gunning legger vekt på hvordan attraksjonen trekker tilskueren ut av handlingen, og viser frem et spektakulært skue, mens funksjonen til følelsesmarkører, eller temmede spesialeffekter er å uttrykke korte støt av følelser, og trekke tilskueren lenger *inn* i handlingen.

For å gjøre dette argumentet mer allmenngyldig overfor thrilleren vil jeg se bredere på attraksjonsbegrepet og hva dette innebærer. Når det kommer til kontemporær bruk av spesialeffekter og visuelt imponerende tablåer er som nevnt thrilleren kanskje ikke den første sjangeren det er naturlig å tenke på. Bruken av CGI og spesialeffekter i blockbustere av fantasi- og *sci-fi*-sjangeren kan sies å rette oppmerksomhet mot egen teknologi. Eksempler på effekter som fungerer som en oppvisning ment å imponere kan være de grensesprengende bildene av en animert Gollum i *The Lord of the Rings: The Two Towers* (2002) eller bruken

av *motion capture animation* og 3D i *Avatar*.<sup>18</sup> King påpeker at vektleggingen av spektakulære effekter går i perioder, og at de særlig fremheves i perioder med nye teknologiske fremskritt som bruken av *CGI* og 3D (King 2000: 31). Visuelt imponerende bilder fra thrillere har en annen effekt enn å dra oppmerksomhet mot teknologien. Hvis attraksjonene kan sies å underkastes sjangerens påstand om autentisitet vil spektakulære bilder i thrilleren trekke mer oppmerksomhet mot stuntet eller hendelsen i seg selv. Dette både fordi tilskuere kan gjenkjenne hendelsen fra noe som kan hende i det virkelige liv, og fordi de har sett slike attraksjoner på film før. Biljakten gjennom gater og tuneller i Paris mot slutten av *Ronin* (1998), Dannys visjon av blodet som fosser ut av heisen i *The Shining* og eksplosjonen som oppstår når bussen i *Speed* (1994) endelig er evakuert og kolliderer inn i et fly er eksempler på scener som kan ses som visuelt spektakulære, og som attraksjoner. Likevel vil jeg hevde at deres funksjon er å vise frem tøffe stunts, bilder som vekker gru, eller forbløffende spesialeffekter, og i mindre grad trekke tilskuerens oppmerksomhet mot teknikk eller teknologi som kan få dem til å tenke ”hvordan gjorde de det?” som kan være en naturlig tilskuerreaksjon i møte med animasjonen av Gollum eller konstruksjonen av fantasiverdenen i *Avatar*.

### 5.3.2 Attraksjoner til eksess

En grundigere gjennomgang av hvordan det preklassiske attraksjonsbegrepet kan knyttes sterkere sammen med dagens temmede attraksjoner kan gjøres med utgangspunkt i Anne Gjelsviks diskusjon om attraksjoners funksjoner fra hennes avhandling om filmvold. Hun argumenterer for at spektakulære voldsscener, eller *nummer* som hun kaller dem, kan være frikoblet fra narrativet i større eller mindre grad. Hun baserer dette på Cynthia Freeland's utvidelse av attraksjonsbegrepet. I følge Gjelsvik tar Freeland utgangspunkt i grafisk eksplisitte nummer og hvordan disse kan ha tre ulike funksjoner;

- ”Skape fremdrift for narrasjonen ved å være en integrert del av filmens form og struktur
- skape filmens sentrale kognitive eller emotive effekt, som skrekk, avsky, empati
- skape bestemte estetiske gleder, særlig henvendt til tilskuerens genrekunnskap og glede”

(Freeland 2001 ifølge Gjelsvik 2004: 235).

---

<sup>18</sup> Her skaper behovet for 3D-briller på en ene siden oppmerksomhet rundt filmens form, og bildets flerdimensjonalitet blir noe spektakulært i seg selv. På den andre siden er gimmickens funksjon ikke å trekke oppmerksomhet vekk fra narrativet, men snarere å suge tilskuerne enda lenger inn i handlingen.

Med Freelands bredere funksjonsforståelse av attraksjonen er det mulig å forfølge ideen om at attraksjoner kan være en fast og avgjørende del av fortellingen og plottet, og samtidig være et element av filmen som ber om oppmerksomhet og som viser seg frem. En annen side ved disse momentene er at de forklarer attraksjonenes funksjon både fra et tilskuerperspektiv, og i teksten. Mens Freelands første moment knytter attraksjonen til filmteksten, handler de neste to om hvordan attraksjoner virker på tilskueren. Dette styrker argumentasjonen fra kapitlets innledning om å se attraksjoner fra begge disse perspektivene. Freelands første poeng, at attraksjonen kan være en del av narrativet ved å være en del av filmens form er en utvidelse av Gunnings attraksjonsbegrep som gjør det mulig å inkludere temmede spesialeffekter som attraksjoner. *Jason Bourne*-trilogien er et eksempel hvor filmenes form baseres på stunt og spektakulære bilder, men hvor disse i stor grad skaper fremdriften i narrativet. Her er slåsskampene, biljaktene og Bournes veksling mellom flukt- og jaktforsøk motivert av plottet, og resultatene av disse påvirker og motiverer handlingen videre. Gjelsvik understreker at attraksjonen hviler tyngst på fiksjonen som form. (Gjelsvik 2004: 235ff). På grunnlag av diskusjonen av det dominante i forrige kapittel kan attraksjonene i *Bourne*-filmene ses som sporadiske tablåer som fremheves underveis og understreker det fartsfylte og risikable ved fortellingen. Disse tablåene driver handlingen fremover, samtidig som de kan ses som utvidede øyeblikk i fortellingen som legger ekstra vekt på spenning og det visuelt imponerende.

Den andre funksjonen Freeland skisserer er at nummeret kan være med å skape en emosjonell effekt. Dette minner igjen om følelsesmarkører, og Williams' bruk av eksess. Hvis nummeret kan være en sentral følelseseffekt, og dette i tillegg kan være frittstående fra den narrative progresjonen, ligger funksjonen nært opp til eksessbegrepet; et overskudd av emosjoner som er særdeles mektige eller kraftfulle. Den innskutte innstillingen som Danny ser for seg i *The Shining* av blodet som fosser ut av heisen kan ses som en eksess som er der for å skape en emosjonell effekt. Innstillingen viser Dannys visjon, men er ikke en del av fortellingens fremdrift og kan ses som et overskudd av det avskyelige, en følelsesmarkør som fremkaller et grøss. Samtidig kan visjonen fortelle noe om Dannys tilstand, og si noe om hotellet som Danny tilsynelatende "ser" bedre enn sine foreldre. Visjonen er ikke en del av den narrative progresjonen, men er snarere en effekt rettet mot tilskueren som motiveres til å føle mer frykt for stedet familien befinner seg på. Attraksjonens funksjon som en eksessiv emosjonell effekt kan være et sjangertrekk for flere sjangere. I skrekkfilmen *Evil Dead II* (1987) brukes blant annet blod, gørr og besatte karakterer som eksessive skrekkmomenter, virkemidler som

brukes til bristepunktet for å fremkalle skrekkfølelser i tilskueren. I actionfilmen *Face/Off* (1997) er båtjakt, eksplosjoner og en skyteduell mellom protagonisten og antagonistene i et rom fullt av speil eksempler på attraksjoner som brukes til å formidle emotive effekter, attraksjoner som kan fremkalle sterke eller kroppslige reaksjoner hos tilskueren. Hvis attraksjoner i skrekkfilmer kan beskrives som en eksessiv dose av skrekk, avsky eller frykt, og det eksessive i actionfilmen er det visuelt imponerende, det fysiske krevende, det teknisk kompliserte og ment å fremheve fart og spenning kan funksjonen til thrillerens attraksjoner befinne seg et sted i midten, med muligheten til å låne fra begge sider av spekteret. Attraksjonselementer som kan være spesielt effektive for å fremkalle emosjonelle eller kroppslige reaksjoner assosiert med thrilleren er tilfeller hvor protagonisten ser ut til å være uunngåelig nær å miste livet, som når Babe greier å hoppe over rekkverket rett før kidnapperens bil knuser ham mot det, eller når protagonisten greier å manøvrere bilen unna en dødelig kollisjon i siste øyeblikk. Det risikable, farefulle, dødelige og høyst spenningsfulle kan uttrykkes raskt og tydelig gjennom bilder. Når protagonisten befinner seg i høy hastighet, i nærheten av noe eksplosivt eller i møte med en fysisk truende eller bevæpnet antagonist er faren stor for at noe skadelig eller dødelig vil inntreffe, enten for helten eller kjeltringen. Protagonistens konstante kamp for livet, hvor han gjentatte ganger må unngå døden er en måte grøss- og spenningsfølelser formidles til tilskueren gjennom attraksjoner. For å formidle nok kognitive og emotive effekter til at en film kan oppfattes som en thriller er det naturlig at dette aspektet dominerer over filmens andre emosjonelle uttrykk. Forholdet mellom Babe og kjæresten som viser seg å være en spion i *Marathon Man*, forholdet mellom Mills og hans noe distanserte kone i *Seven* og Engströms flørt med resepsjonisten på hotellet og hans kvinnelige politikollega i *Insomnia* kan sies å formidle kjærlighet eller begjær som overskygges av filmens mer emosjonelle og eksessive spenningsøyeblikk.

Så hvordan oversettes eksessiv spenning til visuelle sjangerkonvensjoner? De kjente tropene og idiomatiske fortellerstrukturene som lar filmskaperen fremkalle disse følelsene i tilskueren, og samtidig formidle sjanger fører til at enkelte scener utspiller seg igjen og igjen, på kanten til klisjeer eller parodier. Klokken som teller ned til bomben går av, biljakten, de koreograferte slåsskampene og protagonisten med pistolen på strak arm, klar for å fyre av mot antagonistene han leter etter. Slike sjangerkonvensjoner er også en del av den siste funksjonen Freeland nevner; at nummeret kan skape ”estetiske gleder” som retter seg mot tilskuerens sjangerkunnskap. Dette kan ses som en variant av begeistringsbegrepet. Det er ikke utenkelig at tilskueren føler begeistring for hvordan filmen er lyssatt, eller overfor Kubricks labyrintiske

bruk av kamera på hjul gjennom hotellets lange, kronglete ganger, like bak den syklende, intetanende Danny. En slik begeistring avhenger av at tilskueren har en form for kjennskap til filmens virkemidler. Slik Freeland formulerer det kan også sjangerkunnskap være noe som tillater tilskueren å føle begeistring overfor nummeret. En slik begeistring over en attraksjon forutsetter for det første at tilskueren har noe sjangerkunnskap. Dessuten at det finnes en viss kontinuitet i sjangerelementene slik at tilbakevendende elementer kan vekke en gjenkjennelse og en begeistring i tilskueren hvis virkemidlet brukes på en litt annerledes eller mer imponerende måte enn sett tidligere. På bakgrunn av dette resonnementet vil jeg foreslå at en del av attraksjonens funksjon er følelsen den fremkaller i tilskueren. Tilskuerne kan føle spenning på vegne av protagonisten som kjører for harde livet, men også begeistring over hvordan biljakten er klippet sammen, hvordan karakterene befinner seg en hårsbredd fra fatale sammenstøt, og hvordan den intense sekvensen kan formidle farefull hurtighet på kort tid. Dette kan igjen ses som et argument for at thrilleren oppfordrer til en emosjonell dualitet, hvor tilskueren føler spenning og begeistring samtidig, og at attraksjoner oppfordrer tilskueren til først og fremst å føle, og deretter å føle flere ting på en gang. Der Freeland beskriver nummerets funksjon som å fremme estetiske gleder er det dessuten mulig å peke på en ytterlige funksjon for attraksjonen; å imponere tilskueren og å vise frem noe forbløffende, noe ekstremt eller noe *kult*.

Freelands tre momenter viser hvordan dagens spesialeffekter kan ses som attraksjoner, men samtidig være en del av fortellingen. Ved å beholde et fokus på attraksjonene som øyeblikk av emosjoner og nytelse blir dagens attraksjoner en fortsettelse av Gunnings attraksjonsbegrep. Attraksjoner kan være med å aksentuere en film og utgjøre filmens struktur, hvor attraksjoner opptrer i de mer intense og spenningsfulle øyeblikkene. På denne måten vil attraksjoner være nært knyttet til narrativet, og ha en klar narrativ funksjon, selv om bildene kan være eksessive og øyeblikkene kan hales ut for den spektakulære effekten. Men attraksjoner kan også ses som et stilelement som går imot filmens overordnede struktur og stil. Bordwell argumenterer for at enkelte stilelementer kan tiltrekke seg oppmerksomhet i seg selv. Han viser til spesiell bruk av farger og klippeteknikker som eksempler på uventede virkemidler som går forbi sin narrative funksjon og påkaller tilskuerens oppmerksomhet (Bordwell 2008: 308). Selv om han ikke nevner attraksjoner i dette resonnementet er det mulig å overføre argumentasjonen til attraksjoner og se dem som stilelementer som stikker seg ut. Bordwell sier videre at selv om slike stilelementer har en funksjon utover å føre fortellingen videre, vil de bidra til å trekke tilskueren nærmere inn i filmopplevelsen. Bordwell viser til Ozus bruk av rødfarge i *Ohayô*



(1959) som stikker seg ut i den ellers relativt monokrome fargepaletten. Skulle tilskueren legge merke til denne fargebruken mener Bordwell det kan være med å fascinere og dra tilskueren tettere inn i opplevelsen. Selv med en slik uventet eller abstrakt bruk av stilelementer er de fortsatt avhengig av filmens narrative struktur for å vise hvordan disse elementene dukker opp, og hva som skjer videre (Bordwell 2008: 308). Stilelementer som kan være en del av fortellingen men samtidig stikke seg ut, tiltrekke seg oppmerksomhet og dra tilskueren tettere inn i handlingen reflekterer Isaacs utsagn om hvordan det spektakulære blir en del av måten vi ser film på. Bruken av stilelementer som Bordwell skisserer, eller integreringen av attraksjoner i fortellingen, kan ses som et fortellergrep for å sikre tilskuerens oppmerksomhet. På dette grunnlaget vil jeg diskutere om bruken av attraksjoner som jakt og vold kan ses som sjangertrekk eller et uttrykk for hvordan tilskuere engasjerer seg i thrillere.

#### 5.4 Jakten

Både Brian Davis, Charles Derry og Nicole Rafter understreker hvordan jaktsekvensen er en viktig del av thrilleren (Davis 1973, Derry 1988, Rafter 2000). En av grunnene til den gjentatte bruken kan være at film er et medium som egner seg for jaktsekvenser, siden den tilbyr en visuell måte å presentere et handlingsforløp på kort tid. Ved kryssklipping mellom enkelt gjenkjennelige karakterer kan mye visuell informasjon formidles i full fart. Når karakterene eller kjøretøyene i tillegg beveger seg i høy fart med innskutte stunt og nestenulykker er det mulig å kombinere bevegelse i bildet med høy klippertytme. Noe av banaliteten i jaktsekvenser som gjentatt grep for å konstruere spenning reflekteres i stand up-komiker Eddie Izzards forsøk på å plassere fortellerteknikken inn i en annen fortellerform

“There are no car chases in books, are there? (mimes reading from book) “He looked up in the mirror. Behind him, the man was driving. He looked in the mirror and then he was driving. Oh, they drove faster, faster, driving fast and looking in the mirror. The other guy was pulling a face and driving fast, and then there was a terrible crash.” Just doesn’t fucking work, does it?” (*Eddie Izzard: Unrepeatable* (1994))

Med utgangspunkt i de fire utvalgte filmene for denne oppgaven baserer alle fire narrative seg på jakt, enten i form av den dramaturgiske oppbyggingen hvor protagonistene må jakte på en gjerningsmann eller en vei vekk fra situasjonen de befinner seg i, eller i form av konkrete jaktsekvenser slik Derry og Davis viser til, hvor karakterene må jakte, eller jakes, til fots eller i ulike kjøretøy. Etterforskerne i *Seven* og *Insomnia* jakter på gjerningsmannen gjennom stadig opprulling av nye bevis, og begge filmene inneholder bokstavelige jaktscener hvor

protagonisten løper etter gjerningsmannen i håp om å pågripe ham. *The Shining* og *Marathon Man* har en lignende dualitet gående, hvor karakterene både jakter på svar for å bevare sin tilregnelighet, og tvinges til å jakte på hverandre. *Marathon Man* viser hvordan protagonisten midtveis befinner seg på flukt, hvor han forsøker å løpe fra sine kidnappere, mens han mot slutten går inn i kidnapperrollen selv, og jakter ned sine kidnappere. Jaktmotivet er et konvensjonelt fortellergrep i film generelt, men kan jakten i thrillere ha en egen, distinkt funksjon som gjør den definerende for sjangeren?

#### **5.4.1 Biljaktens uutholdelige letthet**

Brian Davis slår fast at jaktsekvenser er manusforfatteres vanligste backup-plan når de går tom for originale thrillerideer. Selv med denne nærmest nedlatende holdningen til jaktsekvenser på film bemerker han at jakten er en del av svært mange thrillerfilmer, og at noen av disse er svært godt utført (Davis 1973: 74). Davis har unektelig rett i at jaktsekvenser i en eller annen form er en del av svært mange thrillerfilmer, men i stedet for å se på dette som uoriginale dramaturgiske grep er det mer interessant å diskutere jakten som en av thrillerens konvensjonelle elementer, som på en sømløs måte inkluderer noen av thrillerens fremste virkemidler; fart, fokus på tidsaspektet og spenningsoppbygging ved å vise en handling som utspiller seg hvor tilskueren er investert i karakterene, og det er tydelig hva tilskueren skal håpe kommer til å skje, og hva hun skal håpe ikke kommer til å skje. Som dette avsnittets tittel indikerer kan en jakt være spennende og uutholdelig på samme tid som den kan oppfattes som lettbeint og konvensjonell.

Jaktsekvenser kan være en del av ulike sjangere. Biljakt brukes for eksempel både i *Blues Brothers* (1980), *The Raiders of the Lost Ark* (1981) og *The Dark Knight* (2008), men jeg vil foreslå at de brukes til ulik effekt. Et av aspektene som skiller jaktsekvensene fra hverandre i ulike sjangere er hvilken stemning som formidles. Mens biljakten i *Blues Brothers* kan sies å formidle humoristiske situasjoner og en morsom, men fartsfull stemning, formidler Batmans jakt en råere og mer fantastisk stemning hvor The Batmobil kan utføre mer vågale manøvre. På hvilken måte kan jaktsekvenser i thrillere sies å skille seg ut fra jaktsekvenser i andre sjangere? Ved å igjen se til Greg Smiths stemningstilnærming er det naturlig å skille mellom hvordan stemningstegn fra ulike virkemidler formidler hvordan jakten skal tolkes, og hvor farlig eller alvorlig scenen er. I en av mine barndomsfavoritter, *Smokey Bites the Dust* (1981), en film som ser ut til å være konstruert utelukkende for å vise mest mulig biljakt, kollisjoner og halsbrekkende stunt på hjul, blir de utallige jaktsekvensene innimellom brutt opp av

komiske *gags*, politibiler som spinner, ruller rundt og nærmest kollapser som aluminiumsfolie når de kolliderer, og politimenn som må se lengselsfullt etter unggutten med overlegne kjøreegenskaper de prøver å fange. Sammen med andre stemningstegn, som sporadisk lystig skifflemusikk og ungguttens småerting av politiet, legges vekten på det lystige, fartsfulle og ufarlige ved sekvensen. Biljaktene som utgjør deler av *Bourne*-trilogien benytter seg også av imponerende stunt og finurlige manøvreringer, men her understrekes de farlige situasjonene hvor karakterene greier seg på hengende håret. Jaktens funksjon i *Smokey Bites the Dust* er å formidle en komisk stemning, mens *Bourne* først og fremst handler om å formidle en spenningsfull stemning, og usikkerhet om utfallet for de involverte karakterene.

Som nevnt i kapittel to sammenfatter Carroll spenningsbegrepet til å handle om at tilskueren må bry seg om hva som skjer med protagonisten, og ønske at han skal komme godt ut av det. Dette er også en del av jaktsekvenser i thrillere, hvor det kommer tydelig frem at karakterene er i en reell fare. Selv om det er usannsynlig at protagonisten mister livet i en jaktscene tidlig i filmen kan han fortsatt skade seg, møte hindringer som gjør at han bli tatt, eller ikke får tak i den han jager. Dette kan igjen knyttes til thrillerens påstand om autentisitet. En konsekvensløs jakt der karakterene aldri ser ut til å være i reell fare kan være morsom, men en jaktsekvens som understreker faren karakterene befinner seg i, og muligheten for at kollisjoner ikke bare fører til store ødeleggelser men også skader eller død, vil ha høyere intensitet siden karakterenes liv står på spill. Et annet argument for en påstand om autentisitet er thrilleres bruk av reelle eller autentiske steder, som Bournes jakt gjennom ulike storbyer rundt omkring i verden, eller *Sevens* plassering i en uidentifisert, amerikansk storby. Hendelser som foregår i slike gjenkjennelige miljøer vil være med på å skape en forventning om at konsekvensene av å ramle ned fra en skyskraper eller krasje inn i en murvegg er svært skadelige eller fatale, som de ville vært i det virkelige liv.

Forskjellen på jaktsekvenser i thrilleren sammenlignet med komedien kan forklares gjennom scenens stemning og stemningstegn. Actionsjangeren, derimot, ligger tettere opp mot thrilleren, og det kan være vanskeligere å differensiere mellom jaktens funksjon i actionfilm og i thriller. Som tidligere nevnt ligger disse to sjangrene nært både visuelt og dramaturgisk, så et direkte skille mellom de to er vanskelig å fastslå. Men det kan være mulig å skissere sjangrenes ytterpunkter når det kommer til jaktsekvenser. Jeg vil foreslå at i overgangen fra thriller, mot actionsjangeren over til *actionadventure* skjer det noe både med hvilken stemning jaktsekvenser forsøker å formidle, og hvilke konsekvenser handlinger har. Der thrilleren

opererer med alvorlige konsekvenser som smerte og død blir konsekvensene lettere, handlingene mer konsekvensløse og kanskje mer imponerende og lystigere jo lenger vekk fra thrillersjangeren man kommer. I en av bilscenene i *Wanted* (2008) får leiemorderen Wesley Gibson (James McAvoy) i oppdrag å drepe en mann i en limousin. Gibson kjører ved siden av limousinen, men får ikke skutt mannen gjennom det skuddsikre glasset. For å drepe han kommer Gibsons leiemorderkollega Fox (Angelina Jolie) kjørende rett i mot ham i en stilig bil med særdeles lavt panser. Hun bremses rett før de kolliderer, Gibson gir gass, hans bil kjører opp på panseret på Fox' bil, flyr opp i lufta, spinner rundt, slik at Gibson kan skyte gjennom vinduet på sin bil ned i den åpne takluka på limousinen og drepe mannen, før Gibsons bil spinner helt rundt og lander på hjulene på andre siden av limousinen, for så å kjøre av gårde. Dette er en actionfilm som befinner seg i grenseland mot adventure- eller fantasisjangeren. Jaktsekvensene her er mer fantasifulle og stuntene mindre knyttet opp mot et troverdig virkelighetsideal. En annen forskjell på thrilleren og actionfilmer kan være protagonistens bruk av muntre replikker og *one-liners*, som John McClanes ”Yippee-ki-yay, motherfucker” i *Die Hard* (1988) eller eventyreren Indiana Jones' innskutte sardoniske kommentarer i kampens hete: “Snakes. Why did it have to be snakes?” (*Raiders of the Lost Arc*). Eksempelene på dette er mange, dialogen i *James Bond*-filmene kan sies å være tuftet på dette prinsippet, men et annet fint eksempel er når alien Talec i *I Come in Peace* (1990) leverer sin ironiske “I come in peace”, før politimannen Jack Caine (Dolph Lundgren) repliserer “Then you go in pieces, asshole”, før han sprenger ham i lufta. Slike replikker er med på å løse opp stemningen og gjøre den mer leken. Slik stemningstegn under en biljakt vil være mer alvorlige og konsekvensfulle i en thriller enn i en actionfilm, vil jeg foreslå at også dialogen er med på å formidle en mer seriøs og spenningsfull stemning. Mens morsomheter kan være med å krydre lekne og imponerende stunt i en actionfilm vil de motvirke det mer alvorlige og farefulle i en thriller.

Samtidig som attraksjoner som jakten er en måte å plassere karakterene i en form for troverdig risiko og fare, er en av attraksjonenes fremste funksjoner å vise frem visuelt spektakulære ting, som det grafisk voldelige, det grufulle eller det imponerende. Jeg vil foreslå at denne siden av jaktattraksjonen kommer tydeligst frem i korte klipp som ikke direkte tilfører noe til den narrative progresjonen. I slike ”pustepauser” i jakten kan attraksjonselementet komme sterkere frem, med eksplosjoner, kollisjoner og finurlige stunt som ikke direkte påvirker karakterenes fremferd, men heller kan ses som innskutte visuelle eksempler på eksess - attraksjoner som har som funksjon å skape det Freedman kaller en

emotiv effekt, eller estetisk glede av å se noe stilig, som begeistring over å se en type sjangerkonvensjon godt utført. Slike pustepauser kan ses som det Greg Smith kaller følelsesmarkører, som formidler et emosjonelt støt og en del av scenens stemning, og som tidligere diskutert kan dette også være en form for eksess. Jeg foreslår at slike eksessive, innskutte bilder også marker sjanger. Muntre one-liners er et slikt eksempel på pustepauser som markerer actionsjangeren, eller filmer som befinner seg i grenseland mot actionfilmer.

Attraksjoner som befinner seg utenfor den narrative progresjonen har som funksjon blant annet å fremkalle en emosjonell reaksjon hos tilskueren. De innskutte bildene av betydningsløse utforkjøringer og klønete politibilmanøvreringer i *Smokey Bites the Dust* kan fremkalle latter, hvorpå det umiddelbart kan klippes tilbake til den fortsatt pågående biljakten. I thrillerer kan det samme sies om Bournes manøvrering av en stjålet drosje gjennom trafikkerte gater i Moskva i *The Bourne Supremacy* (2004). En forslått Bourne manøvrerer drosjen med en arm, og må flere ganger kollidere inn i biler for å komme forbi dem. Med politibiler i nær forfølgelse og en stadig mer smadret bil fortsetter han å sno seg gjennom trafikken. Ved nesten å kollidere i en møtende trailer greier han å vri seg unna i siste øyeblikk, hvorpå traileren kolliderer i en møtende bil, som fører til at politibilene må bremse ned. Dette et eksempel på en slik ”pustepause” tidlig i jakten som viser biler som smadres og ødelegges, men uten konsekvenser for Bourne som kjører videre selv om drosjen kolliderer i andre biler flere ganger. Etter å ha ristet av seg politiet havner han inne i en tunnel hvor han blir tatt igjen av en agent som er sent for å drepe ham. De kjører parallelt inne i tunnelen med en annen bil mellom seg. Agenten begynner å skyte mot Bourne, og sjåføren i bilen mellom dem blir enten skutt eller bremser ned, hvorpå bilen skjener inn i tunellveggen og smadres. Dette er nok en kort pause i jakten som viser en konsekvens av bilkjøringen, men som ikke påvirker karakterene tilskueren vet hvem er, eller er oppfordret til å bry seg om. Med Freelands funksjonsbegrep er de ulike aspektene ved jaktsekvensen med på å skape en helhetlig attraksjon for tilskueren. Jakten kan brukes for å fortelle og utvikle historien, samtidig som pustepausene er små nikk mot tilskuerens sjangerkunnskaper og forventninger til stunt og ødeleggelser. Dessuten er risikoen for karakterene høy under jaktsekvenser med full fart, og endelige konfrontasjoner eller nesten-ulykker kan fremkalle en sterk emosjonell effekt i tilskueren, så fremt de bryr seg om karakterene og ønsker at de skal komme seg unna, eller få tak i det de jager.

Jaktsekvensers funksjon kan være ulik i ulike sjangere, men spørsmålet er om jakten *ser* annerledes ut i en thriller enn i en annen sjanger. Som nevnt avhenger sjangerkonvensjoner kontinuitet av idiomatiske fortellerstrukturer, som klokken som teller ned mot bombens eksplosjon, eller den uskyldige protagonisten som forsøker å løpe eller kjøre fra den jagende antagonist. Men kan slike sekvenser være sjangerspesifikke nok til at thrilleren gjenkjennes ut fra hvordan disse ser ut? De visuelle likhetene mellom Dannys flukt fra sin far i hekkelabyrinten, Mills' forfølgelse av Doe og Babes barfotte flukt fra sine kidnappere er for så vidt allerede berørt i det forrige kapitlet. De ulike aspektene ved filmstilen, som lyssettingen som fremhever kontraster og det mørke og den labyrintiske kameraføringen som ikke lar tilskueren få full oversikt er også en del av den visuelle fremstillingen av jaktsekvenser i thrillere. I tillegg kommer påstanden om autenticitet i scenene, og konsekvensmønsteret som formidler det risikable og farefulle ved jakten. I forlengelsen av spenningskonstruksjon og karaktertilknypning vil høyere risiko for karakterene tilsvare mer spenning. Jaktens funksjon i en thriller reflekteres også i innskutte bilder eller større sekvenser med fokus på attraksjonsaspektet ved jakten. Dette inkluderer imponerende eller forbløffende bilder som kan vekke begeistring. For å se jaktens funksjon i en thriller er det til sist nødvendig å legge til hvilken funksjon sekvensene har på tilskueren. Uten tilskuerperspektivet er det mulig å beskrive hvordan ulike typer jaktsekvenser kan arte seg på film, men ikke hvilke følelser og stemninger som formidles. Disse må også regnes med i den foreløpige konklusjonen av hva thrillerens jaktattraksjon består av.

### **5.5 "These violent delights"<sup>19</sup>**

Sammenlignet med splatterfilmer, skrekkfilmer og enkelte subsjangere av exploitation som baserer mye av sin visuelle stil på grafisk vold, ligger thrilleren stort sett på den milde siden av hva slags voldsbruk som portretteres. Med utgangspunkt i de fire utvalgte filmene for denne oppgaven er det få scener med direkte voldelig innhold. Det er snarere mangelen på vold, eller påvente av konfrontasjoner som driver handlingen fremover. Detektivene Mills og Somerset kommer nært innpå John Doe midtveis i *Seven*, og Mills forfølger den flyktende Doe til fots. Mills kommer så nært innpå at Doe får slått ham i hodet med et blyrør, og kan sette sin ladede pistol mot tinningen på den nærmest svimeslåtte Mills. Mens Somerset kommer løpende, ombestemmer tydeligvis Doe seg, trekker pistolen unna uten å avfyre, og rømmer. Neste gang detektivene møter ham er det Doe selv som dukker opp hos politiet for å

---

<sup>19</sup> William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Akt II, Scene VI

låses inne, og i filmens avslutningssekvens er det Mills som har den ladede pistolen rettet mot Does hode, en reversjon av deres første konfrontasjon.

Resten av volden i *Seven* er som tidligere nevnt implisitt og *off-screen*, den har funnet sted før tilskueren og detektivene ankommer åstedet, og de blir vitne til de forseggjorte men grufullt tilredte likene. Disse scenene kan være autentiske nok til at enkelte tilskuere vil finne dem ubehagelige å se på, men de mest detaljerte innstillingene er korte, og kamera dveler ikke ved de morbide detaljene. Dessuten er ikke dette vold som i konfrontasjoner eller som i noe farefullt og eksplosivt, drapsåstedene er trygge i den forstand at politiet har ankommet, og det voldelige er allerede et faktum. Gjelsvik ser *Seven* som eksempel på forskjellen på vold i action- og skrekkfilmer. I actionsjangeren fremstilles vold vanligvis som handlinger mot levende kropp, mens drapene i *Seven* ligger nærmere skrekkfilmsjangeren, med fokus på de døde og lemlestedde kroppene (Gjelsvik 2004: 259, 264). Fokuset i filmen er den dødelige kroppsligheten, som i obduksjonsscenen med det døde, overvektige liket på benken i likhuset, under det blå, kalde lyset. Hun påpeker at noe av det groteske ved situasjonen er mannens overvekt, og kroppen som flyter utover (Gjelsvik 2004: 265). Flere av hendelsene i filmen foregår i mørket, eller i skyggene, og drapene i seg selv foregår *off-screen*, men som Gjelsvik påpeker får tilskueren nok informasjon om hendelsene til å se dem for seg (Gjelsvik 2004: 259) Volden i *Seven* er ikke visuelt eksplisitt, men kan likevel fremkalle følelser som sjokk og avsky. Selv om Fincher ikke dveler ved de eksplisitt horrible bildene studerer detektivene fotografier fra åstedene, og diskuterer detaljer som kan fremkalle bilder i tilskuerens hode. Den avsluttende ”boksscenen” eksemplifiserer dette, hvor innholdet i boksen, Tracys avskårne hode, bare ses av Somers, verken tilskuere eller Mills får lov til å se det, de får bare høre Does beskrivelse av innholdet. Den mest grafisk voldelige scenen i *Marathon Man* er tannlegetorturscenen, med unntak av sluttsekvensen når Babe går inn i en hevnerolle, lurer sine kidnappere ut til et hus utenfor byen hvor den ene av dem ender opp med å drepe de andre og Babe skyter ham til slutt. Disse scenene er likevel milde fremstillinger av vold, skudd avfyres og mennesker faller sammen, men heller ikke her er det noe direkte smertefullt å se på – ikke noe tilskuere ikke har sett i utallige filmer før. Kan den dødelige, men likevel visuelt tålelige volden være en sjangerkonvensjon i thrilleren? Som nevnt innledningsvis mener Nicole Rafter at thrilleren kan karakteriseres ut fra måten filmen villeder tilskueren, den gir forventninger til vold, men holder tilbake, og serverer vold når tilskueren minst venter det (Rafter 2000: 142). Denne ambiguiteten kan være representativ for flere dramaturgiske virkemidler, men er det mulig å konkretisere hva slags vold som utgjør thrilleren – på tvers av

underkategorier? Rafter's kommentar om den ambigüøse volden kan også ses som en forlengelse av labyrintmotivet hvor uventet vold kan betegnes som uventede "svinger" i fortellingen. Protagonist og antagonist kan leke katt og mus underveis, med våpen i hånd slik at det dødelige utfallet er en tilstedeværende trussel som skaper spenning og fare, men også lettelse når protagonisten likevel kommer seg fri.

På samme måte som jaktsekvenser forutsetter og formidler et konsekvensmønster i thrillere kan også volden knyttes opp mot hvor virkelighetsnær og farlig den er. Et aspekt ved voldshandlinger på film er handlinger som er forbudte og kriminelle. Allison Young skriver om den kriminologiske estetikken i utvalgte filmer med vold. Hun understreker hvordan filmbildenes cinematisk natur henger sammen med hvordan de påvirker tilskueren, eller bildenes *affective dimension*. Young fokuserer på hvordan kriminalitet på film involverer og knytter tilskueren til handlingen. (Young 2010: 5ff).

"The connection might be a minor or substantial interruption to one's sense of the proper, or a reinforcement of one's view of the 'state of society today', or an experience of the exhilaration of illicit behaviour. Whatever the case, crime as image connects bodies through affect." (Young 2010: 10).

### 5.5.1 "If you kill him, he wins"

I filmer som fokuserer på kriminalitet og opprettholdelsen av lovlydighet, som i *Seven* og *Insomnia* kan det se ut til at målet for narrativet er å gjenopprette fred og fange den lovløse. Young skriver at tilskuerreaksjonene til slike filmer ikke utelukkende handler om et ønske om gjenoprettelse av rettferdighet, men mer om tilskuerens nytelse i å fordømme voldsbruken, på samme tid som han kan finne nytelse i å se volden utføres innenfor de cinematisk rammene. Den ulovlige volden legitimeres og rettferdiggjøres gjennom filmens formidling av det Young kaller *identification and desire*, som jeg forstår som begreper for karaktertilknytning og motivasjon for hva tilskueren ønsker skal finne sted (Young 2010: 42). Et eksempel på det Young kaller legitimert vold er en scene fra *Marathon Man*. Scenen starter med at kamera viser et nærbilde av en hånd som smyges ut av et skap. Tilskueren har sett at dette er et skap inne på hotellrommet som tilhører Doc Levy (Roy Scheider), og ser nå at det er en mann gjemt inne i skapet. Scenen blir delvis sett fra tvers over gaten, hvor en eldre mann i rullestol ser at Doc blir revet inn i rommet, og deretter at det foregår et basketak bak gardinene. Doc blir angrepet bakfra når han står ute på balkongen til hotellrommet sitt i bare underbuksa. En asiatisk utseende mann med glassøye smetter en wire over hodet på Doc, som



akkurat rekker å smyge en hånd innenfor wiren, og unngår å bli kvalt. Wiren skjærer inn i hånda hans mens den asiatiske mannen forsøker å kvele ham, blodet begynner å renne mens Doc får albuet mannen i halsen, og de begynner å slåss. Den muskuløse Doc, dekket i blod og fortsatt bare i kledd en liten, hvit underbukse må slåss med bare nevene, mens den asiatiske mannen har et slags ninjavåpen å slå med. Doc kaster seg over mannen, får overtaket, tvinger ham over på magen, setter spenntak med kneet mot ryggen, og knekker nakken på mannen som dør momentant. En av slåsskampens funksjoner i fortellingen er å vise Docs styrke, hans snartenkthet, og bekrefter at noen forsøker å få ham drept. På dette tidspunktet i filmen har tilskueren fulgt Doc gjennom flere scener, og blitt oppfordret til å forme en tilknytning til ham, som i neste omgang gir tilskueren grunn til å håpe at Doc forsvarer seg selv.<sup>20</sup>

Et annet eksempel på legitimering av vold er det endelige drapet i *Seven*. Ut fra tilskuerens tilknytning til Mills og hans kone, og måten Doe portretteres på er det mulig å se fortellingen som en oppfordring til tilskueren om å ønske Doe død, og håpe Mills skyter ham når han har motivet og sjansen. Samtidig kan tilskueren sette seg inn i konsekvensene drapet vil få for Mills, hvor det vil ødelegge hans karriere og fremtid. Selv om skuddet blir en selvdestruktiv handling fra Mills' side kan det oppleves som en rettferdiggjørelse mot Does rekke av grufulle mord. Youngs tolkning av avslutningen er at kriminaliteten vinner over detektiv Somersets autoritet når Mills skyter på Does oppfordring (Young 2010: 86). Dette reflekteres eksplisitt i Somersets bønn mot Mills før han skyter: "If you kill him, he wins". Det kan virke ukonvensjonelt å la kriminaliteten seire, men cinematisk vold og kriminalitet er omgitt av paradokser. Young peker på det paradoksale ved filmvold i seg selv, hvor vold må bekjempes med vold. Mens antagonistens onde og umotivert voldshandlinger er gale, er protagonistens bekjempende vold en rettferdig gjengjeldelse eller straff, og dermed mer riktig (Young 2010: 24). Det er dette paradokset som gjør det mulig å se på vold som noe riktig og legitimt på samme tid som det er frastøtende og smertefullt å se på. En mulig funksjon ved vold i thrillerer som skiller denne typen attraksjon fra andre sjangere kan være en tredje side ved det voldelige paradokset, at vold kan være en kilde til begeistring.

### 5.5.2 Voldsom begeistring

Med voldsnummeret som eksempel viser Gjelsvik at volden kan være nødvendig for fortellingens kausalitet, men at vold også kan brukes der den ikke er komposisjonelt eller

---

<sup>20</sup> Ut fra stjerneteori vil skuespilleren i seg selv oppfordre til karaktertilknytning. Roy Scheider som en av hovedrolleinnehaverne i *Marathon Man* er et kjent fjes som året før spilte den utpregede sympatiske Chief Martin Brody, mannen som drepte haien Jaws.

realistisk motivert (Gjelsvik 2004: 230). Gjelsvik skriver også at det spektakulære ved voldsscener kan fremkalle en fornøylesparkeffekt. Volden har konsekvenser, men i tillegg kan den være imponerende eller stilig. Jeg vil hevde at et av trekkene ved voldsbruken i thrillere er at den kan være *tøff*, som slåssingen til Bryan Mills (Liam Neeson) i *Taken*, hvor smerten han påfører sine ofre ikke kan sies å være smertefull å se på, men snarere tøff, tøft å se den 56 år gamle skuespilleren slåss, hvor han fremstår som moralsk overlegen overfor de Øst-Europeiske kriminelle som har kidnappet datteren hans. Dette er et sjangertrekk thrilleren deler med actionfilmen. Begeistringen for denne typen vold kan snarere ses som en begeistring for attraksjonen og fremførelsen av volden, fremfor en moralsk begeistring slik Young beskriver legitimering av vold.

Maltby nevner karakterenes kroppsspråk i musikalen som spesielt ikonografiske, siden bare her kan flere eller mange karakterer innta den samme posituren samtidig med overbevisende grunn (Maltby 2003: 88). Ut fra dette vil jeg hevde at kroppslige koder også kan ses som ikonografiske eller konvensjonelle for andre sjangere. Jeg beskrev tidligere jaktsekvenser i actionadventure som mer konsekvensløse enn i thrilleren. Den samme logikken kan være overførbar til voldsbruken. Det finnes en forskjell på den koreograferte og stilistiske slåssestilen i *Indiana Jones* eller *Pirates of the Caribbean*-filmene på den ene siden, og thrillerens knyttnevekamper på den andre. Thrillere kan inneholde velkoreografert eksperts slåssing som i knyttnevekampen mellom Jason Bourne og en tidligere leiemorderkollega i *The Bourne Supremacy*, men denne har en annen funksjon enn den mer lekne, konsekvensløse slåssingen i actioneventyr. På den andre siden av voldspekteret er den grafiske og grusomme volden som kan forekomme i skrekkfilmer eller i mer brutale, hardbarkede actionfilmer. Også denne kan være nytelsesfull, men formodentlig fordi den ofte involverer ikke-menneskelige skapninger eller endimensjonale, usympatiske eller karikerte karakterer. Dette kan ses som fundamentet for å kunne føle begeistring overfor den stiliserte men grove slåssingen i *Kick-Ass* (2010). Her utfører barn og ungdommer med og uten superkrefter blodige drap, men den muntre musikken, de tegneserieinspirerte stilelementene og motstanderne fremstilt som utelukkende onde bevarer muligheten for tilskueren å føle begeistring for det avskyelige. I forlengelse av den tidligere diskusjonen rundt konsekvensmønster i jaktsekvenser er det mulig å tenke seg at vold i thrillere også avhenger av en påstand om autenticitet, seriøse konsekvenser og en reell risiko for de involverte karakterene.

### 5.5.3 En ikonisk innstilling?

”All you need for a movie is a girl and a gun” Jean-Luc Godard

Godards berømte sitat assosieres kanskje lettest med *film noir*, hvor piken og pistolen nærmest er sjangerdefinerende ikoner. Selv om kvinner er tilstede i alle de fire utvalgte filmene ligger ikke fokus på det spenningsfulle forholdet mellom kjønnene eller omkring en dame som må reddes fra en ytre trussel. Det som dominerer det visuelle derimot, er bruken av våpen og artefakter som kan stå for død eller ødeleggelse.

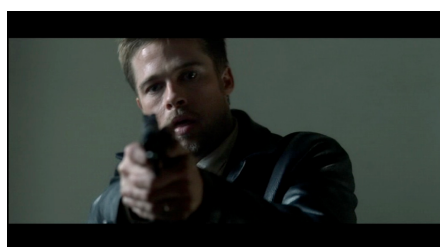


Fig 6: *Seven*



Fig 7: *Marathon Man*



Fig 8: *Insomnia*

Jeg kaller denne innstillingen pistol-protagonist-innstillingen (Fig 6, 7 og 8). Denne kan finnes i flere sjangere enn thrilleren, men i denne sammenhengen er det interessant å se at tre av de fire utvalgte filmene benytter seg av denne nærmest identiske innstillingen.<sup>21</sup> I disse tre filmene dreier plottet eller filmens høydepunkt seg om avfiring av en revolver. Pistolen brukes som en trussel og en redning i form av selvforsvar, men også som symbol for noe farlig og dødelig. I *The Shining* har ikke Wendy en pistol å forsvare seg med, men hun svinger et balltre mot Jack for å holde ham på avstand, og når han kommer for nære slår Wendy ham i hodet så han faller ned en trapp. En mulig måte å se disse fire bildene er som et uttrykk for hvordan vold og våpen figurerer i disse fire filmene, som en trussel og en mulighet for at

<sup>21</sup> På et mer tragisk og forstyrrende vis kan innstillingen sies å være en ikonisk positur i seg selv. Ved to ulike skolemassakre i Finland ble innstillingen kopiert av gjerningsmennene og lagt ut på nett i forkant av ugjerningen, i Jokela, 2007 og i Kauhajoki i 2008.

konflikten og spenningen kan utarte til noe mer alvorlig. Alle fire har våpnene sine parate, og kan fyre av, eller klubbe til øyeblikkelig, hvis det trengs. Dette gjenspeiler Rafters kommentar om ambigüøs vold i thrillere, trusselen om vold kan være til stede og spenningen ligger i når den vil utløses. Pistol-protagonist-innstillingen inngår ofte som en del av en POV-sekvens, hvor protagonisten avbildes med pistolen på strak arm før det klippes det han ser, og om det eventuelt er noe der som motiverer ham til å skyte.

Som tidligere nevnt er det dødelige og det risikable et viktig aspekt ved volden i thrilleren. De seriøse konsekvensene ved potensielle voldshandlinger er med på å forsterke at karakterenes liv står på spill, og fremheve spenningen protagonisten befinner seg i. På den andre siden kan vold også være noe stilig, fremført med stiliserte teknikker eller med karakterenes kløkt, hvor trusselen av det smertefulle eller dødelige utvides mens voldssekvensen en kort stund fokuserer på volden i seg selv, på kroppsarbeidet, eller skyteteknikken. Problemet med voldsbegrepet er at det kan romme så mye, hvor slåssing, skyting, drap og tortur bare er noen eksempler. I begynnelsen av oppgaven trakk jeg paralleller mellom kriteriene Medietilsynet setter for 15-års aldersgrense på film, og hvilke tema som kan høre hjemme i en thriller. Tilsynet nevner ulike former for overgrep, drap og mishandling som handlinger som kan gi en film 15-års aldersgrense. På papiret virker slike handlinger grusomme og drøye. Likevel vil jeg understreke at konteksten og den faktiske visuelle fremstillingen er med på å formidle eller som Young sier det, legitimere volden. Det finnes mange ulike typer vold som kan portretteres på film, men hva slags konsekvenser volden får i en film er også med på å fortelle noe om hva slags sjanger filmen opererer innenfor. Med Freelands funksjonsbegrep, hvor hun opprinnelig ser på hvordan grafiske fremstillinger av vold i skrekkfilmen kan være attraksjoner, er det også mulig å definere bruken av vold i thrillere som en attraksjon. Voldens funksjon i teksten er å være en del av fortellingens fremdrift, måten karakterene handler på forteller noe om dem og deres motivasjon, som tilskuerens dypere innsikt i Docs karakter når han dreper leiemorderen inne på hotellrommet. Den scenen fungerer dessuten som en katalysator for Docs videre handlinger hvor det blir tydeligere at noen er ute etter å drepe ham. Fra et tilskuerperspektiv er voldens funksjon å formidle sentrale emosjoner. I *Seven* brukes synet av den utøvde volden til å formidle noe avskyelig og ekkel, mens tannlegetorturscenen i *Marathon Man* oppfordrer til empati med Babe, og ubehag overfor boringen i tannen hans. Til sist kan voldens paradoksale funksjon være å formidle nytelse, begeistring, og å vise tilskueren vold som refererer eller siterer andre filmer, og som skaper en sjangerkontinuitet i det voldelige. Mens måten Jason Bourne slåss på kan være et nikk til

*James Bond*-filmene kan de detaljerte mordofrene i *Seven* peke mot skrekksjangerens portrettering av vold.

Ut fra Freelands funksjonsbegrep kan vold i thrillere være en attraksjon, og som en forlengelse av Maltbys ikonografiske kroppsspråk er det mulig å tenke seg at vold kan fremføres annerledes i en thriller enn i for eksempel mer eventyrlige actionfilmer, eller episke krigsdrama. Charles Derry sier at ikke alle filmer med kriminalitet er thrillere (Derry 1988). Men mange thrillere inneholder en form for kriminalitet, vold, eller handlinger som befinner seg på kanten av det trygge og stuerene. Ved å plassere potensialet for vold i en thriller økes også temperaturen og spenningen om hvordan fortellingen kommer til å utvikle seg, fordi karakterene har vist seg å være kapable til å utføre voldelige handlinger, eller fordi de har våpen til sin disposisjon. Godards famøse utsagn slår fast at "All you need for a movie is a girl and a gun". I thrillerens tilfelle ser det snarere ut til at alt du trenger er en pistol og uvissheten om protagonisten er tøff nok til å trekke av.

## **5.6 Attraksjoner oppsummert**

For at tilskueren skal kunne føle begeistring over attraksjoner som er rettet mot deres sjangerkunnskap kreves det kontinuitet og gjentakelse av attraksjoner på tvers av thrillere. Isaacs belyser behovet for gjentakelse som nødvendig for å bygge og opprettholde en sjanger. Han påpeker hvordan sjangerfilmer baserer seg på gjentakelse av enkelte stilelementer fordi de går inn for å formidle historien ("pure story") og følelser, ikke for å være estetisk originale. Han mener sjangerfilm må benytte seg av generiske trekk for å være kommersielt bærekraftige (Isaacs 2008: 171). Bruken av jaktsekvenser og vold i thrillere er eksempler på slike konvensjonelle attraksjoner som brukes igjen og igjen. For å komme tilbake til et av de innledende spørsmålene for dette kapitlet; kan attraksjoner være sjangerspesifikke? Jeg argumenterer for at attraksjoner som jakt og vold har et eget utseende eller en særegen visuell stil i thrillere, og at de formidler noe annet til tilskueren enn lignende attraksjoner brukt i andre sjangere. På grunn av thrillerens gjennomgående påstand om autenticitet blir også disse sekvensene gjennomsyret av et fokus på konsekvenser og alvorlighetsgrad, som brukes for å formidle den spenningsfulle og risikable situasjonen karakterene befinner seg i. Funksjonen til thrillerattraksjoner er en forlengelse av det dominante diskutert i forrige kapittel, å formidle en eksess eller en overflod av en spenningsstemning som får aksentuere handlingen gjennom hele filmen. Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom et ikonografisk kroppsspråk og til en viss grad gjenkjennelige poseringer som er med på å forankre filmen som en thriller.

Gjennom Freelands funksjonsbegrep er det også mulig å se attraksjoner som en konvensjon i sjangerfilmer generelt, men som argumentert for i denne oppgaven; for thrilleren spesielt. Spektakulære bilder i thrillere har en funksjon utover å være temmede spesialeffekter. De bærer fortsatt med seg funksjonen fra Gunnings opprinnelige attraksjonsbegrep, som noe arresterende som tiltrekker seg oppmerksomhet og stikker seg ut. Samtidig har filmene utviklet seg til å integrere attraksjoner tettere i fortellingen, som gir dem muligheten til å tiltrekke seg oppmerksomhet samtidig som tilskueren ikke distanseres for å kunne begeistres over skuet, men snarere trekkes tettere inn i fortellingen og begeistres over attraksjonen i diegesen, som en del av sanseopplevelsen. Attraksjoner kan fortsatt ha en mer distanserende effekt i andre typer filmer, Gunning viser til hvordan attraksjonsbegrepet fra preklassisk film har blitt en del av kunstfilmens form hvor attraksjoner kan sies å brukes for å trekke tilskueren ut av handlingen (Gunning 1986). Jeg vil likevel hevde at attraksjoner i thrilleren er en form for eksess, hvor attraksjonen er en inkludert del av filmens fortelling, og at thrillerattraksjonenes kjennetegn er kapasiteten til å trekke oppmerksomhet mot sin egen materialitet samtidig som de fascinerer og trekker tilskueren inn i filmopplevelsen for å oppfordre til en kroppslige, emosjonell reaksjon gjennom alle filmens virkemidler.

## **Konklusjon**

### ***Whodunnit ? Viktige virkemidler for å begå en thriller***

Hva utgjør en sjanger? Og hvilken av aktørene i filmprosessen har hovedsakelig skylden for det vi til slutt oppfatter som en thrillerfilm? La oss stille opp de vanlige mistenkte:

Manusforfatteren har skrevet ferdig manus, med finurlige og uventede sløyfer i plottet, komponisten har fullført den stemningsfulle filmmusikken. Kjente skuespillerfjes er leid inn for å portrettere tøffe, harde karakterer med slagkraft og kløkt. Scenen er lyssatt, den urbane settingen er valgt, designere, rekvisittmakere, make-up artister og kostymemakere har vært med på å fremarbeide en felles visuell stil for alt som skal festes til filmen. Pyroteknikere, koreografer og stuntmenn står parat til å utføre halsbrekkende, imponerende stunt, regissør og cinematograf forbereder seg ved sitt detaljerte storyboard for å skape en film med et visuelt uttrykk som vil underbygge og støtte historien og de emosjonene de ønsker å formidle til tilskueren. Filmen produseres, det reklameres, distribueres og kritiseres før publikum får ta resultatet i skue. Hvilke av aktørene eller prosessene underveis har ansvaret for hva vi til slutt

kan gjenkjenne som en thrillerfilm? Hvem står bak? Hvilke av disse har motiv og anledning til å begå en thriller?

Med en *whodunnit*-tilnærming til thrillersjangeren vil løsningen være *Mord på orientekspresen*. Alle mistenkte har en finger med i spillet når det kommer til sjangerkonvensjoner og sjangerdefinisjon. Men metoden for denne oppgaven er snarere å se på *hvor* sjanger befinner seg, fremfor hvem som skaper den. Jeg har hovedsakelig sett på sjanger fra et tilskuerperspektiv – i tilskuerens møte med teksten, og i teksten i seg selv. Her i konklusjonen vil jeg foreta en oppsummering av hva thrillerbegrepet innebærer ved å trekke konklusjoner fra sammenhengen mellom sjanger og tilskuer, og sammenhengen mellom sjanger og filmteksten. Til sist vil jeg kort gå gjennom metoden brukt i denne oppgaven som en tilnærming til sjanger, og foreslå en fremtidig, mer helhetlig tilnærming til sjangerforskning.

Hva er en thriller? For å svare på dette har jeg lett etter sjangerkonvensjoner i skjæringspunktet mellom filmen og tilskueren, og i selve filmteksten. Jeg har sett på hvilke følelser filmene forsøker å formidle og hvilke stilelementer som brukes for å oppnå dette. Konklusjonene gjort underveis i oppgaven viser på den ene siden at bruken av emosjoner og stil er annerledes i thrilleren enn i andre sjangere, og at det er mulig å hente ut markerte sjangertrekk både i måten tilskueren opplever teksten, og i teksten i seg selv. På den andre siden viser diskusjonene at det er vanskelig å trekke endelige slutninger, særlig siden sjangeren har så mange familiære likheter med beslektede sjangere som skrekk- og actionsjangeren. Denne utfordringen gjør ikke jakten på det *thrilleresque* umulig, den krever bare at konklusjoner om thrillerens sjangertrekk tas med forbehold siden en oppgave av dette omfanget setter krav til en grad av generalisering, og til reduksjonisme i forhold til utvelgingen av analysemateriale som ligger til grunn for diskusjonene. En av de største formene for reduksjonisme ligger i valget å se bort fra hvilken rolle den historiske utviklingen har å si for sjangeren. Dette har jeg løst ved å inkludere thrillere fra mange ulike tiår, fra Hitchcockæraen frem mot dagens thrillere, men samtidig nedtone et fokus på hvordan sjangerkonvensjoner har utviklet seg over tid. Selv med en slik reduksjonisme og nødvendig nedprioritering av det historiske perspektivet har det vært mulig, ved å berøre flere perspektiver og studere flere utvalgte virkemidler, å si noe om hvilke følelser, bilder eller lyder vi gjenkjenner som en thriller.

Kan vi se og høre at en thriller er en thriller? Kan vi føle at den er det? Slutningene jeg har trukket underveis er at thrilleren kan gjenkjennes i måten tilskueren reagerer emosjonelt. Jeg har uttrykt dette med to begreper; emosjonell dualitet og den altoppslukende attraksjonen. Thrilleren er gjenkjennelig på sin intenderte effekt på tilskueren. Filmens oppfordring til tilskueren om å føle flere ting på samme tid er ikke sjangerdefinerende, men *hvilke* følelser thrilleren formidler er med på å kategorisere hva slags film det dreier seg om. Med hovedvekt på det spenningsfylte, det skumle eller det intense formidler thrillere også en tvetydighet rundt det emosjonelle. For det første baserer stemningene seg på uforutsigbarhet, og stemningstegn kan brukes for å holde tilskueren på tå hev, usikker på hvilken vending filmsekvensen vil ta. For det andre farges formidlingen av spenning også av andre aspekter av filmens uttrykk. Spenning er en relativt diffus stemning, men følelsen av spenning og nytelse, spenning og opprømtet eller spenning og grøss er mer håndfaste og gjenkjennelige stemningsvalører. Filmen kan være spennende på ulike vis, men opprettholdelsen av noe intenst gripende og *thrilling* må være fundamentet for fortellingen. Et annet sjangertrekk som befinner seg mellom tilskueren og filmen er bruken av den altoppslukende attraksjonen, som også berører sjangertrekk i filmteksten. Siden thrillere baserer seg på å formidle sterke, kroppslige følelser til tilskueren er bruken av attraksjoner et viktig eksempel på hvordan en slik formidling kan gjøres, samtidig som den er en del av filmens audiovisualitet og handling. Som jeg har diskutert gjennomgående i oppgaven er funksjonen av disse attraksjonene, enten de dreier seg om et visuelt spektakulært tablå eller bruken av filmmusikk eller lys, å dra oppmerksomhet mot seg selv. En slik attraksjon kan for eksempel formidle grunn til begeistring eller en sterk følelse av frykt eller spenning ved at det spektakulære bildet eller den ekspressive musikken plasseres i forgrunnen av sanseinntrykkene. Dessuten brukes disse stedene i fortellingen til å dra tilskueren dypere inn i handlingen. Siden effekten av slike attraksjoner kan være en følelse av begeistring hos tilskueren er det også mulig å se dette som et sted i filmen som fremkaller emosjonell dualitet. Jeg foreslår ikke at denne funksjonen for attraksjoner er forbeholdt thrilleren, men igjen, at det er de spesifikke følelsene som formidles, oppfordringen til begeistring, eller en sterk følelse av frykt eller fascinasjon som er med på å stadfeste sjanger. Jeg har også berørt andre emosjoner som gjenkjennelige for thrilleren, som mystikk, dysterhet eller grøss.

Et annet aspekt ved tilskuerperspektivet som kan si noe om sjangeren er thrillerens fleksibilitet når det kommer til hvilken tilskuerposisjon filmene oppfordrer til. Gjennom å variere hvor mye tilskueren får vite brukes de ulike tilskuerposisjonene sympati og empati for



å fremkalle ulike typer spenning og emosjonelle reaksjoner. Dette kan riktignok sies å være tilfellet for alle typer film, men jeg foreslår at vekslingen mellom symmetri og asymmetri i thrillerer reflekterer sjangerens fortellergrep hvor det lekes med tilskueren. Noen ganger får han vite mer enn karakteren, andre ganger mindre, og noen ganger serveres han falsk informasjon som leder frem mot *twists* og labyrintiske vendinger i fortellingen. Ved å gi tilskueren tilgang til mer informasjon enn karakteren oppfordres han til å føle på vegne av karakteren, som kan gi ham lyst til å rope ut ”Hun er en spion!” eller ”Dette hotellet er ikke et fint sted å være. Dra før snøen kommer!”. En symmetrisk tilskuerposisjon bruker den oppbygde karaktertilknytningen og skuespillerens mimikk for å formidle den sterke kroppslige følelsen karakteren har til tilskueren, som også kan føle frykten, adrenalinet eller grøsset på kroppen. Det *thrilleresque* ved tilskuerposisjonene ligger i hvilke følelser som formidles. Vekslingen mellom symmetri og asymmetri er dessuten et ledd i å manipulere tilskueren og lede ham innover i labyrinten, hvor han tror han vet mer enn karakteren og reagerer på hans vegne, før nye avsløringer viser at ting likevel ikke hang sammen slik tilskueren trodde.

Hva så med en av de første tesene i oppgaven – vi gjenkjenner en thriller når vi ser den - ? På bakgrunn av de fire utvalgte filmene og spenningsformidling som det dominante sjangertrekket i thrillerer generelt trekker jeg frem labyrintmotivet, filmmusikk og lyssetting som viktige aspekter ved thrillerens stil. Selv om ulike thrillerer kan se svært forskjellige ut finnes det likheter som gjentas i mange av dem, kanskje med labyrintmotivet som det mest tradisjonelle fordi labyrinten kan brukes for å representere thrillerens oppbygging av spenning både i visuell og i dramaturgisk form. Labyrinten manifesterer seg i filmers måte å holde tilbake informasjon, skjule deler av historien eller filmrommet, eller komme med uventede svinger i utviklingen som tilskueren ikke kan se på avstand, som *plot twists* eller finurlige avsløringen på slutten av filmen som tvinger tilskueren til å vurdere hele fortellingen på nytt. Jeg hevder også at thrillerer har en gjenkjennelig klang og at funksjonen til thrillermusikk nesten utelukkende er å formidle stemning. Siden musikken skal være med på å forsterke eller forankre scenens stemning fører dette ofte til at musikken får et ekspressivt og *amusikalsk* preg, som skal holde tilskuerens konsentrasjon fast ved det spenningsfulle, og ikke komme for nært musikkstiler eller melodier som kan konnotere gjenkjennelige sanger eller tidsepoker i musikkhistorien. Gjentakelsen av denne tendensen fører til en egen kontinuitet i musikken brukt i intense spenningssekvenser, som er grunnen til at jeg mener thrillerer kan sies å ha sin egen musikk. I stedet for å konnotere andre musikkarter er musikken med på å konnotere sin

egen stil, og andre thrillere med lignende musikk. Hitchcock er kreditert med sitatet ”Self-plagiarism is style”, som i denne sammenhengen kan brukes for å understreke at plagieringen eller siteringen mellom thrillere utgjør det vi kan gjenkjenne på tvers av filmene som thrillermusikk. Det siste poenget er hvordan thrillere *ser ut*. I det forrige kapitlet diskuterer jeg hvordan repetisjonene av jakt- og voldssekvenser er med på å skape en gjenkjennelig visuell stil på tvers av thrillere, særlig tatt i betraktning hvordan disse forenes gjennom hvilke alvorlige konsekvenser handlingene kan få, som reflekteres i alt fra karakterenes måte å løpe eller kjøre bil på, til deres kroppsspråk under skyte- eller slåsskamper.

Virkemidlet jeg imidlertid vil trekke frem som viktigst for hvordan en thriller ser ut, er *lyset*. Kontrasten mellom lys og mørke er med på å uttrykke stemningen som også formidles gjennom andre stilelementer, men jeg vil hevde at lyset i seg selv er med på å umiddelbart fortelle tilskueren hva slags film de ser på. Selv i scener med fullt dagslys brukes lyssettingen for å vise at dette ikke er en film tilskueren kan slappe av i, eller et varmt, behagelig sted hvor det er naturlig å forvente en harmonisk filmopplevelse. Kontrasten mellom lys og mørke, og den symbolske dualiteten mellom det trygge og det farlige er konstant til stede i thrillere, selv om filmenes interne stil kan variere veldig.

Er det til sist mulig å avgjøre hvor thrilleren hovedsakelig befinner seg? I tilskuerreaksjonen eller i teksten? Jeg kritiserer innledningsvis eksisterende litteratur på feltet for å legge for lite vekt på tilskuerreaksjoner i definisjonen av thrilleren. Oppgaven tydeliggjør behovet for å se etter sjangertrekk på flere steder enn kun i historien, som tendensen har vært i tidligere sjangertilnærming. Som jeg nevnte innledningsvis i denne konklusjonen er svaret på spørsmålet hvor sjanger befinner seg *Mordet på Orientekspresen*. Alle stilelementene og virkemidlene formidler sjanger, og thrilleren ligger like mye i tilskuerens emosjonelle respons til teksten som i teksten i seg selv. Med et enda bredere perspektiv vil det formodentlig være mulig å finne sjangertrekk hos andre aktører i forbindelse med filmproduksjon og –konsum også, som i distribusjonen og markedsføringen av filmene.

### **En mer helhetlig tilnærming til sjanger**

Som referansene til Altman, Neale og Larsen understreker innledningsvis ser jeg det som nødvendig med en mer helhetlig og mangefasettert tilnærming til sjanger for å kunne si noe om hva som utgjør sjangere generelt og thrilleren spesielt. En tilnærming trenger blant annet, mer enn eksisterende litteratur gir uttrykk for, et større fokus på filmenes visuelle trekk. Sjangertradisjoner og konvensjoner som er tydelige for praktikere og filmskapere bør også

være en del av akademikers tilnærming til sjanger. Selv om det er naturlig å skille mellom en praktisk og en teoretisk tilnærming til sjanger er det mulig å stille spørsmålet om ikke sjangerdefinisjonen finnes et sted mellom akademikers teoretiske perspektiv og filmskapers mer praktiske syn på hvordan lyd, lys, kameraføring og historiefortelling kan brukes for å formidle sjanger.

I denne oppgaven inkluderer jeg det tradisjonelle utgangspunktet for thrillerforskning, det dramaturgiske og filmenes historie, men forsøker samtidig å dempe tendensen til å identifisere mulige underkategorier og komme frem til en endelig definisjon av hvilke subsjangere som utgjør thrilleren. Jeg mener, som flere før meg, at sjangerforskning er avhengig av å operere med flytende overganger mellom sjangere, og åpne for at en film kan være flere ting på samme tid. Selv om en sjangertilnærming aldri vil kunne inkludere alle sjangerens sider samtidig vil flere perspektiver i samme tilnærming bedre kunne forklare fenomenet sjanger. Ulike aktører bruker sjangerbegreper uten en håndfast definisjon til grunn, men til sammen utgjør den praktiske bruken av begrepene sjangrenes definisjoner. Jeg vil foreslå at tilnærmingen til thriller har basert seg sterkt på den litterære sjangeren, kanskje fordi thrilleren som filmsjanger fortsatt er i ferd med å etableres eller samles. Skjønt, med filmsjangeres tendenser mot hybridisering kan thrilleren være et eksempel på eldre sjangere som allerede er kombinert, og at thrilleren er hybriden av både *film noir*, krim, gangsterfilm, mysteriet, skrekk- og actionsjangeren. Dette kan forklare hvordan thrilleren har et slikt rikt utvalg av sjangerkonvensjoner til rådighet som kan kombineres på stadig nye måter men fortsatt holdes innenfor *suspenses*sjangeren, filmer som fokuserer på det spennende, det altoppslukende, det dramatiske og det grøssende. Men som jeg nettopp påpekte, en slik opprydding av hvilke sjangere som sammen utgjør en mulig hybrid vil bare ha verdi hvis mange nok aktører tar definisjonen ad notam, og bruker den i sin omgang med sjangere. Sjangerforskning har tradisjonelt sett fungert bedre den andre veien, hvor teoretikere forsøker å definere sjangerbegrepet ut fra hvordan ulike aktører bruker det.<sup>22</sup>

Metoden i denne oppgaven er å se hvordan sjangertrekk finnes både i teksten og i formidlingen. På bakgrunn av dette vil jeg foreslå at sjangerbegreper brukes av aktører på et langt mer intuitivt nivå enn særlig tilskuere vanligvis blir kreditert. Kontinuiteten i sjangertrekk og konvensjoner hviler sterkt på tilskuerens sjangerkunnskap, og begeistringen

---

<sup>22</sup> Med unntak av ”konstruerte” sjangere som *film noir*.

for en hel rekke virkemidler avhenger av at tilskueren gjenkjenner virkemidlene som en del av sjangerens register. Gjenkjennelsen av sjanger hviler ikke utelukkende på historiefortellingen, slik noe av den eksisterende litteraturen om thrillere gir inntrykk av, men på mange mulige nivåer, i alt fra filmenes musikk, til hvordan innstillingene klippes sammen for å formidle følelser. En mer helhetlig tilnærming til sjanger kan gjøre det mulig å komme nærmere sjangerbegrepet både slik det brukes av ulike aktører, og slik det eksisterer i filmene som befinner seg i, eller i utkanten av sjangeren.

”In order to understand how films work and how we experience them, we need to gain a sense of some significant ways audiences, filmmakers, reviewers and film scholars sort films into groups” (Bordwell 2008: 317).

Denne oppgaven har hatt som mål å finne ut hvordan thrilleren virker, hvordan vi opplever den, og hvordan tilskuer, tekst og teori bruker thrillerbegrepet for å plassere opplevelsen i en kategori definert av kulturell konsensus. En thriller kan være flere sjangere på en gang. Men til sist avhenger thrillerkategoriseringen av at det er noe der vi gjenkjenner som *thrilleresque*.

## 8 Referanseliste

### 8.1 Litteratur

Alexander, Kate, Karen Sullivan og Gary Schumer (2008) *Ideas for the Animated Short. Finding and Building Stories* Burlington: Focal Press

Alton, John (1949) *Painting with light* New York: The Macmillan Company

Altman, Rick (1999) *Film/ Genre* London: British Film Institute

Bazin, André (1967) *What is Cinema? Vol. 1* Berkeley: University of California Press.  
Oversettelse/ red. Hugh Gray

Bazin, André (1971) *What is Cinema? Vol. 2* Berkeley: University of California Press.  
Oversettelse/ red. Hugh Gray

Bettinson, Gary (2008) "Effects of the dominant in *Secret Window*" i New Review of film and television studies. London: Routledge

Bonitzer, Pascal (1982) *Partial vision: film and the labyrinth* Wide Angle 4, no 4 (1982) 56-63  
Oversettelse Fabrice Ziolkowski

Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style* Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Bordwell, David (2006) *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies* Berkeley: University of California Press

Bordwell, David og Kristin Thompson (2008) *Film Art: An introduction 8th ed.* New York: McGraw-Hill

Boyd, Brian (2009) *On the origin of stories. Evolution, cognition and fiction* Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press og Harvard University Press

- Buckland, Warren (2006) "A Rational Reconstruction of 'The Cinema of Attractions' " i Strauven, Wanda (red.) (2006) *The Cinema of Attractions Reloaded* Amsterdam: Amsterdam University Press
- Cameron, Allan (2008) *Modular Narratives in Contemporary Cinema* New York: Palgrave MacMillan
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the heart* New York: Routledge
- Carroll, Noël (1996) *Theorizing the Moving Image* Cambridge, Cambridge University Press
- Carroll, Noël (2001) *Beyond Aesthetics. Philosophical essays* Cambridge: Cambridge University Press
- Carroll, Noël (2003) *Engaging the moving image* London: Yale University Press
- Chatman, Seymour (1980) *Story and discourse. Narrative structure in Fiction and Film* London: Cornell University Press
- Christie, Agatha (2009) [1934] *Mord på Orientekspresen* Oversettelse: Axel S. Seeberg Oslo: Aschehoug
- Collins, Allan, Andrew Ortony og Gerald L. Clore (1998), *The Cognitive Structure of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press
- Davis, Brian (1973) *The thriller. The suspense film from 1946* London: Studio Vista
- Dyer, Richard (1999) *Seven* London: BFI Publishing
- Derry, Charles (1988) *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock* London: McFarland & Company Inc. Publishers
- Gjelsvik, Anne (2004) *Fiksjonsvoldens etiske betydninger. En studie av vurderinger av vold i amerikansk fiksjonsfilm* Trondheim: NTNU
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music* London: The British Film Institute
- Grant, Barry Keith (red.) (2003) *Film Genre Reader III* 3rd Ed. Austin: University of Texas Press

- Gunning, Tom (1986) "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" i: Elsaesser, Thomas (ed.) (1990) *Early Cinema. Space, frame, narrative*. London: BFI Publishing
- Grodal, Torben (2007) *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse 2. udgave* Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur
- Hausken, Liv (2009) *Medieestetikk. Studier I estetisk medieanalyse* Oslo: Scandinavian Academic Press
- Hustvedt, Siri (2010) *The Shaking Woman, or a History of My Nerves* London: Sceptre
- Iacoboni, Marco (2008) *Mirroring people: The New Science of How We Connect with Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Isaacs, Bruce (2008) *Toward a New Film Aesthetic* New York: The Continuum International Publishing Group Ltd
- Jolin, Dan (2000) "Kevin Spacey" i *Total Film* Nr. 37, februar 2000 London: Future Publishing Ltd.
- King, Geoff (2000) *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster* London: I. B. Tauris & Co Ltd
- Larsen, Leif Ove (2008) "Hva er sjangeranalyse?" i Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre (red.) (2008) *Filmanalytiske tradisjoner* Oslo: Universitetsforlaget
- Larsen, Petter (2005) *Filmmusikk. Historie, analyse, teori* Oslo: Universitetsforlaget
- Leitch, Thomas (2002) *Crime Films* Cambridge: Cambridge University Press
- Maltby, Richard (2003) *Hollywood Cinema 2.ed* Malden, MA: Blackwell
- McArthur, Colin (1972) *Underworld U.S.A.* London: British Film Institute
- Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifiere. Psychoanalysis and the Cinema* Bloomington: Indiana University Press Oversettelse: Celia Britton og Annwyl Williams
- Neale, Steve (1990) "Questions of Genre" i *Screen* vol. 31, no. 1, 1990. Oxford: Oxford University Press

Nestingen, Andrew (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction Film and Social Change* Washington: University of Washington Press

Noé, Gaspar (2002) "The Friendly Ghost: Gaspar Noé defends *Irréversible*" i *Cinema Scope*, vol. 4, no. 2, 2002. Toronto: Cinema Scope Publishing

Plantinga, Carl (1999) "The Scene of Empathy and the Human Face on Film" i Plantinga, Carl og Greg M. Smith (1999) *Passionate views. Film, cognition and emotion* Baltimore: The Johns Hopkins University Press

Rafter, Nicole (2000) *Shots in the Mirror. Crime Films and Society* Edinburgh: Edinburgh University Press

Rubin, Martin (1999) *Thrillers* Cambridge: Cambridge University Press

Røsjø, Bjarne (2010) "Sosiale nerveceller" i A-magasinet 06.08.10 Oslo: Aftenposten

Sauerberg, Lars Ole (1984) *Secret Agents in Fiction : Ian Fleming, John le Carré and Len Deighton* London: The Macmillan Press Ltd.

Shakespeare, William (2002) *The Illustrated Stratford Shakespeare. All 37 Plays, All 160 Sonnets and Poems* London: Chancellor Press

Smith, Greg (1999) "Local Emotions, Global Moods and Film Structure" i Plantinga, Carl og Greg M. Smith (1999) *Passionate views. Film, cognition and emotion* Baltimore: The Johns Hopkins University Press

Smith, Greg (2003) *Film structure and the emotion system* Cambridge: Cambridge University Press

Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema* Oxford: Oxford University Press

Smuts, Aaron (2007) "The paradox of painful art" i *Journal of Aesthetic Education*, Vol 41, No. 3 Høst 2007. Urbana: University of Illinois

Strauven, Wanda (red.) (2006) *The Cinema of Attractions Reloaded* Amsterdam: Amsterdam University Press



Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine* Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Inc.

Thompson, Kristin (1986) "The Concept of Cinematic Excess" i Leo Brady og Marshall Cohen (red.) (2004) *Film Theory and Criticism* Sixth Ed. Oxford: Oxford University Press

Thompson, Kristin (1988) *Breaking the glass armor. Neoformalist Film Analysis* Princeton, New Jersey: Princeton University Press

Todorov, Tzvetan (1977) *The Poetics of Prose* New York: Cornell University Press  
Oversettelse Richard Howard

Truffaut, Francois (1983) *Hitchcock Truffaut* New York: Simon and Schuster Paperbacks

Vaage, Margrethe Bruun (2008) *Seeing is feeling: The function of Empathy for the Spectator of Fiction Film* Oslo: Faculty of Humanities, University of Oslo

Walton, Kendall L. (1990) *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* Cambridge, MA: Harvard University Press

Williams, Linda (1991) "Film Bodies: Gender, Genre and Excess" i *Film Quarterly* nr. 44/4  
Berkeley: University of California Press

Wittgenstein, Ludwig (2001) [1953] *Philosophical Investigations. The German Text with a Revised English Translation* Oxford: Blackwell Publishing

Yanal, Robert (1996) "The Paradox of Suspense" i *British Journal of Aesthetics*, 36: 146-158.  
Oxford: Oxford University Press

Young, Alison (2010) *The Scene of Violence. Cinema, crime, affect* Oxon: Routledge

## **8.2 Oppslagsverk**

*Tanums rettskrivingsordbok 9.utg* (2005) Bokmål. Oslo: Kunnskapsforlaget

*Bokmålsordboka. Definisjons og rettskrivningsordbok 3.utg* (2005) Oslo: Kunnskapsforlaget

*Norsk ordbok med 1000 illustrasjoner 2.utg* (2005) Oslo: Kunnskapsforlaget

### 8.3 Nettressurser

AFI's 100 years...100 thrills (13.06.01) [Online], Tilgjengelig: <http://www.afi.com/100years/thrills.aspx> [17.10.10].

Banissy, Michael J. og Jameie Ward (17.06.07) *Mirror-touch synesthesia is linked with empathy* i *Nature Neuroscience*, nummer 10, s. 815-817 [Online], Tilgjengelig: <http://www.nature.com/neuro/journal/v10/n7/full/nn1926.html> [17.10.10].

Internet Movie Database [Online] Tilgjengelig: <http://www.imdb.com/> [17.10.10].

Medietilsynet [05.08.10] *Aldersgrensene og lova* [Online] Tilgjengelig: [http://film.medietilsynet.no/Film/Om\\_aldersgrenser](http://film.medietilsynet.no/Film/Om_aldersgrenser) [17.10.10].

Online Etymology Dictionary [Online] Tilgjengelig: <http://www.etymonline.com/index.php?term=thrill> [17.10.10].

#### 8.3.1 Podcaster

Kermode, Mark (2010) *Mark Kermode and Simon Mayo's Film Reviews Podcast* BBC 5 Live 26.03.10

Ramachandran, Vilayanur S. (2007) *A journey to the center of your mind* TedTalks audio podcast

### 8.4 Filmer

#### 8.4.1 De fire utvalgte

*Insomnia* (1997) Regi. Erik Skjoldbjærg, Manus Nikolaj Frobenius og Erik Skjoldbjærg, Foto. Erling Thurmman-Andersen, Prod. Filmparken AS, Norge. Hovedroller: Stellan Skarsgård (Jonas Engström), Sverre Anker Ousdal (Erik Vik), Bjørn Floberg (Jon Holt), Giske Armand (Hilde Hagen), Maria Bonnevie (Ane) [dvd]

*Marathon Man* (1976) Regi. John Schlesinger, Manus William Goldman, basert på novellen "Marathon Man" av William Goldman, Foto. Jack de Shields, Prod. Connaught Productions, Paramount Pictures, USA. Hovedroller: Dustin Hoffman (Babe Levy), Laurence Olivier (Christian Szell), Roy Scheider (Doc Levy), William Devane (Janeway), Marthe Keller (Elsa) [dvd]

*Seven* (1995) Regi. David Fincher, Manus Andrew Kevin Walker, Foto. Darius Khondji, Prod. New Line Cinema, USA. Hovedroller: Brad Pitt (David Mills), Morgan Freeman (William Somerset), Gwyneth Paltrow (Tracy Mills), Kevin Spacey (Jonathan Doe) [dvd]

*The Shining* (1980) Regi. Stanley Kubrick, Manus. Stanley Kubrick basert på novellen ”The Shining” av Stephen King, Foto. John Alcott, Prod. Hawk Film, Peregrine, Warner Bros. Pictures, Storbritannia og USA. Hovedroller: Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny Torrance), Scatman Crothers (Dick Hallorann) [dvd]

#### **8.4.2 Øvrige filmer**

*39 Steps* (1935) Alfred Hitchcock, Storbritannia

*All the President's Men* (1976) Alan J. Pakula, USA

*An American Werewolf in London* (1981) John Landis, USA/ Storbritannia

*Avatar* (2009) James Cameron, USA, Storbritannia

*Blade Runner* (1982) Ridley Scott, USA/ Hong Kong

*Citizen Kane* (1941) Orson Welles, USA

*Die Hard* (1988) John McTiernan, USA

*Dog Day Afternoon* (1975) Sidney Lumet, USA

*Donnie Darko* (2001) Richard Kelly, USA

*Eddie Izzard: Unrepeatable* (2004) John Gordillo, Storbritannia

*El Orfanato* (2007) Juan Antonio Bayona, Spania/ Mexico

*Eternal Sunshine on the Spotless Mind* (2004) Michel Gondry, USA

*Evil Dead II* (1987) Sam Raimi, USA

*Face/Off* (1997) John Woo, USA

*Family Plot* (1976) Alfred Hitchcock, USA

*Fight Club* (1999) David Fincher, USA/ Tyskland

*Gone Baby Gone* (2007) Ben Affleck, USA

*I Come in Peace* (1990) Craig R. Baxley, USA

*Indiana Jones: Raiders of the lost Arc* (1981) Steven Spielberg, USA

*Insomnia* (2002) Christopher Nolan, USA/ Canada

*Irréversible* (2002) Gaspar Noé, Frankrike

*James Bond* (1962-2008) Storbritannia

*Jaws* (1975) Steven Spielberg, USA

*Kick-Ass* (2010) Matthew Vaughn, Storbritannia/ USA

*Léon* (1994) Luc Besson, Frankrike  
*Lola rennt* (1998) Tom Tykwer, Tyskland  
*M* (1931) Fritz Lang, Tyskland  
*Memento* (2000) Christopher Nolan, USA  
*Menn som hater kvinner* (2009) Niels Arden Oplev, Sverige/ Danmark/ Tyskland/ Norge  
*Metropolis* (1927) Fritz Lang, Tyskland  
*Mulholland Drive* (2001) David Lynch, USA/ Frankrike  
*North by Northwest* (1959) Alfred Hitchcock, USA  
*Ohayô* (1959) Yasujirô Ozu, Japan  
*Oklahoma!* (1955) Fred Zinnemann, USA  
*Pirates of the Caribbean 1, 2, 3* (2003, 2006, 2007) Gore Verbinski, USA  
*Psycho* (1960) Alfred Hitchcock, USA  
*Ronin* (1998) John Frankenheimer, Storbritannia/ USA  
*Rope* (1948) Alfred Hitchcock, USA  
*Scarface* (1983) Brian de Palma, USA  
*Secret Window* (2004) David Koepp, USA  
*Shadow of a Doubt* (1943) Alfred Hitchcock, USA  
*Smokey Bites the Dust* (1981) Charles B. Griffith, USA/ Storbritannia  
*Speed* (1994) Jan de Bont, USA  
*Stagecoach* (1939) John Ford, USA  
*Stage Fright* (1950) Alfred Hitchcock, Storbritannia  
*Star Wars IV, V, VI, I, II, III* (1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005) George Lucas, Irvin Kershner, Richard Marquand, USA  
*Strangers on a Train* (1951) Alfred Hitchcock, USA  
*Taken* (2008) Pierre Morel, Frankrike/ USA  
*The Big Sleep* (1946) Howard Hawks, USA  
*The Birds* (1963) Alfred Hitchcock, USA  
*The Blues Brothers* (1980) John Landis, USA  
*The Bourne Identity* (2002) Doug Liman, USA/ Tyskland/ Tsjekkia  
*The Bourne Supremacy* (2004) Paul Greengrass, USA/ Tyskland

*The Bourne Ultimatum* (2007) Paul Greengrass, USA/ Tyskland

*The Dark Knight* (2008) Christopher Nolan, USA/ Storbritannia

*The Exorcist* (1973) William Friedkin, USA

*The Godfather I, II, III* (1972, 1974, 1990) Francis Ford Coppola, USA

*The Great Train Robbery* (1903) Edwin S. Porter, USA

*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001) Peter Jackson, New Zealand/ USA

*The Lord of the Rings: The Two Towers* (2002) Peter Jackson, New Zealand/ USA/ Tyskland

*The Lord of the Rings: Return of the King* (2003) Peter Jackson, New Zealand/ USA/ Tyskland

*The Others* (2001) Alejandro Amenábar, USA/ Spania/ Frankrike/ Italia

*The Sixth Sense* (1999) M. Night Shyamalan, USA

*The Third Man* (1949) Carol Reed, Storbritannia

*The Usual Suspects* (1995) Bryan Singer, USA/ Tyskland

*Thriller* (1983) John Landis, USA

*Vertigo* (1958) Alfred Hitchcock, USA

*Wait until dark* (1967) Terence Young, USA

*Wanted* (2008) Timur Bekmambetov, USA/ Tyskland

#### **8.4.3 Tv-serier**

*CSI: Crime Scene Investigation* (2000 - ) CBS, USA

*CSI: Miami* (2002 - ) CBS, USA

*CSI: New York* (2004 - ) CBS, USA

*The Sopranos* (1999-2007) HBO, USA